وزارة المعارف العمومية

دليـــــل موجز

لمعروضات دار الآثار العربية

كتبه بالفرنسية الأستــاذ جاســتون ڤييت

وترجمه بتصرف الدكتور زكى محمد حسن

القاهرة — ١٩٣٩

دار الآثار العربية

أصدر الخديوى توفيق سنة ١٨٨١ أمراً دعا فيه نظارة الأوقاف إلى أن تجمع فى مكان خاص كل التحف الفنية النفيسة الموجودة فى المساجد القديمة . وطبيعى أن النهوض بهذا العمل كان فى البداية محدوداً ، وكانت ثمرته متواضعة ؛ فنجد مثلاً أن الجزء الأول من الكراسة أو المجلة التى أصدرتها ولا تزال تصدرها لجنة حفظ الآثار العربية لا يشير إلى أكثر من قاعة واحدة سمح للجمهور بدخولها لدراسة التحف الأثرية ؛ ولكنها لم تكن تحمل اسماً خاصاً . وفى عام ١٨٨٤م صار جامع الحاكم مقراً للآثار العربية . فظلت فيه حتى نقلت إلى البناء الحالى سنة ١٩٠٢

وهكذا نرى أن إنشاء دار الآثار العربية كان المقصود به المحافظة على التحف الفنية الموجودة فى العمائر العامة . فلا عجب إذا كانت الدار لم تشتر تحفة واحدة فى العشرين السنة الأولى من حياتها . على أن أولى الأمر عنوا منذ سنة ١٩١٠ بأن يجعلوا لدار الآثار ميزانية تستطيع فى حدودها أن تشترى بعض التحف ، وأن تقوم ببعض أعمال الحفر والتنقيب عن الآثار

والواقع أن أولى الحفائر التى قامت بها الدار يرجع تاريخها إلى تلك

السنة نفسها . فقد نقبت الدار عن الآثار فى «درنكة» بالمنطقة الجبلية الواقعة جنوب غربى اسيوط . وقد أزاحت هذه الحفائر الأنقاض عن مجموعة طيبة من المنسوجات

ثم أخذت الدار على عاتقها القيام بحفائر أخطر شأناً ، فى الأراضى الواقعة جنوبى القاهرة ، بادئة بأطلال مدينة الفسطاط . وأمكن ، بفضل هذه الحفائر ، كشف جزء من المدينة والوصول إلى تخطيط بعض طرقاته وبيوته . كما عادت أعمال الحفر فى تلك المنطقة على دار الآثار بكمية كبيرة من القطع الخزفية يرجع تاريخها إلى عصور الدول الاسلامية المختلفة ، وببضع مئين من قطع النسيج ذى الكتابات ، مصنوعة فى العصر العباسى أو فى العصر الفاطمى وعلى بعضها أسماء الخلفاء أو بيانات عن تاريخها والمصانع التى نسجت فيها

وفى السنين الأخيرة كشفت الدار أنقاض بيت من العصر الطولونى ، على جدرانه زخارف جصيه بديعة ؛ كما عثرت على أنقاض حمام فاطمى مزين بصور بديعة بالألوان المائية لا تزال الوحيدة من نوعها فى الآثار المصرية الاسلامية

وقد كان ما أصابته الدار من الهدايا شيئاً جليل الشأن أيضاً . وان لم يكن عدد الواهبين كبيراً ، فحسبنا عظمة أشخاصهم وقيمة هداياهم . وقد تفضل سمو الأمير يوسف كمال فأهدى للدار مجموعته الكاملة من التحف الاسلامية ، مبقيا لنفسه حق الاحتفاظ بها فى حياته . والحق أن قيمة

هذه المجموعة ، من الناحيتين الفنية والأثرية ، لتجل عن التقدير ؛ وجدير بالأمة أن تحفظ لسموه جميل اريحيته وأن لا تنسى هذه المنة الكبيرة

وحفلت الدار فى السنين العشر الأخيرة بهبات أخرى ذات شأن خطير للغاية نشير إليها هنا بحسب ترتيب ورودها

فالأولى هى المجموعة الفنية التى جمعها أرتين باشا ، وقد كان حتى آخر أيام حياته من أنشط أعضاء لجنة حفظ الآثار العربية وأكثرهم اهتماماً بأعمالها . فوهبت ابنته مجموعته لدار الآثار بعد وفاته . وقوام هذه المجموعة الفنية تحف من القرن التاسع عشر الميلادى ، بين نياشين وأوسمة (مداليات) ولوحات فنية وحلى وأوان للقهوة والحلوى وأدوات الاستحمام

وأحرزت الدار بعد ذلك مجموعة فنية ثمينة من مخلفات سمو الأمير كمال الدين حسين . وتشتمل على عدة تحف من الخشب ذى الزخارف المحفورة ، والسجاجيد الايرانية والتركية ، والأوانى الزجاجية المصنوعة فى بوهيميا إبان القرنين الثامن عشر والتاسع عشر خصيصاً للبلاد الشرقية ، ومن أبدع التحف فى هذه المجموعة عدد كبير من أحزمة النسيج الايرانية والبولندية

أما هبة المغفور له الملك فؤاد الأول فجدير بنا أن نتحدث عنها طويلاً . فهى عظيمة من جميع الوجوه وتتكون من مجموعتين من التحف الأثرية : الأولى نخبة من قطع النسيج تجل قيمتها عن التقدير ، لما لأكثرها

من شأن تاريخي خطير ، ولألوانها ورسومها التي تثير الاعجاب وحسن التقدير . أما المجموعة الثانية فمكونة من موازين وأختام أغلبها من الزجاج ولكن بينها ما هو من المعدن أو الحجر

وبالأمس ، تفضل حضرة صاحب الجلالة الملك فاروق الأول فوهب للدار حجراً جميلاً من الرخام عليه كتابة تاريخية جليلة الشأن

ولعل خير ما يعين على تفهم النمو المطرد في مجموعات التحف الفنية المحفوظة بدار الآثار أن نأتي بالبيان الآتي :

في سنة	١٨٨٨	كان عدد	التحف في الدار	. . .	٩٨٥
«	١٨٩٥	«	«	. . .	١٦٤١
«	١٩٠٥	«	«	. . .	٣٢٠١
«	١٩١٥	«	«	. . .	٤١٦٥
«	١٩٢٥	«	«	. . .	٦٩٠٣
«	١٩٣٥	«	«	. . .	١٢٨٩٥
«	١٩٣٩	«	«	. . .	١٤٣٥٠

وقد أصدرت دار الآثار منذ سنة ١٩٢٦ عدداً كبيراً من المؤلفات العلمية . وقد كان لها قبل هذا التاريخ دليل موجز بالفرنسية والعربية والانجليزية . وظهرت لهذا الدليل طبعة ثانية . ولم يكن للدار مطبوعات إلا هذا الدليل وكتابين آخرين . أما فيما بين عامي ١٩٢٦ و ١٩٣٩ فقد

أتيح للدار طبع ثلاثة وعشرين مجلداً ، بينها عشرة أجزاء من الفهرس العلمى الشامل الذى تصدره لشرح محتوياتها ، وبينها خمسة مجلدات باللغة العربية . ولا شك فى أن عدد المؤلفات التى ستصدر باللغة العربية سوف يزداد فى المستقبل .

١٤ يناير سنة ١٩٣٩

مقـــدمة تاريخية

من المشاهد أن تاريخ الفن الاسلامى فى مصر لا يمكن فصله عن تاريخها السياسى فصلا تاماً ؛ فان المراحل المختلفة فى هذا التاريخ السياسى تصاحبها أساليب فنية ، لها ميزاتها ، ويختلف كل منها عن الآخر اختلافاً ملحوظاً . بل ربما استطعنا أن نذهب إلى أن العلاقة بين الانقلابات السياسية وبين تطور الفن لم تكن أوثق فى اى حضارة اخرى منها فى الحضارة الاسلامية . فان كل اسرة من الأسرات الحاكمة الاسلامية استطاعت ان تطبع بطابعها الخاص نظم الحكم واساليب العمارة والزخرفة فى البلاد

ولا ريب فى أن مدينة القاهرة أغنى المدن الاسلامية فى العمائر الفنية . فان الترف والفخامة والأبهة الشرقية التى امتاز بها السلاطين والخلفاء ، وكانت مضرب الأمثال ، وأعجب بها المؤلفون العرب ، دفعتهم إلى تجميل عاصمتهم بالجوامع والمساجد العظيمة والقصور الفاخرة . وغنى عن البيان ان مساكن الخلفاء والسلاطين والأمراء كانت مسرح عز وترف وحضارة لا تستطيع التحف الفنية فى المتاحف والمجموعات الخاصة أن تعطى عنها فكرة صحيحة وكاملة ، تتفق مع ما نجده من النصوص التاريخية التى يرويها المؤرخون فى وصف تلك القصور الملكية بحماسة بالغة

وقد كانت مصر وسورية فى العصور الوسطى قبلة الامم الاسلامية ومحط أنظارها . فضلاً عن أن وادى النيل نجح منذ البداية فى الاستيلاء على دفة الأمور فى العالم الاسلامى وصارت له مكانة ملحوظة فى توجيه السياسة الاسلامية العليا . ومع أن سورية كانت لها حياتها الخاصة وذاتيتها التى لا تنكر ، فان مصر كانت تتطلع إليها منذ أقصى العصور القديمة ثم وفقت فى العصر الاسلامى إلى أن تضمها إليها وأن تقوم على إدارتها زمناً طويلاً

***

استطاع العرب الفاتحون منذ عام ٦٤٠ بعد الميلاد أن يغلبوا الروم على أمرهم وأن ينزعوا من أيديهم سورية ثم مصر . ولم تمض مدة طويلة حتى أصبحت دمشق مقر الخلافة الاسلامية وظلت كذلك نحو قرن من الزمان . وكان يحكم مصر فى هذه المدة ولاة من قبل الخلفاء . وبقيت كذلك بعد أن سقطت الدولة الأموية ، وانتقل الحكم إلى الخلفاء العباسيين الذين اتخذوا بغداد مقراً لحكم العاهلية الاسلامية . ولم يطرأ على نظام الحكم فى مصر تغيير ما حتى بداية النصف الثانى من القرن التاسع الميلادى ، حين أفلح احمد بن طولون ، التركى الأصل ، فى الاستيلاء على الحكم فى مصر وجعله وراثياً فى أسرته . وظلت البلاد خاضعة لهذا الأمير وذريته من بعده زهاء ثلاثين عاماً . وكان ابن طولون ، أمير مصر الجديد ، قد عاش فى سامرا (سر من رأى) التى

اتخذها بعض خلفاء العباسيين حيناً من الدهر عاصمة لدولتهم ، وعرفت بالترف والأبهة . ولم يفت ابن طولون أن ينقل إلى مصر الثقافة الفنية العراقية التى نشأ فى ظلالها . فأدخل فى وادى النيل اساليب العراق فى العمارة والفنون . وقد أصبح معروفاً أن جامعه فى مصر كان صورة من جامع سامرا فى زخارفه إن لم يكن فى تصميمه أيضاً . وقد حدثنا المؤرخون عن ذلك ، وأثبتته التحف والوثائق الأثرية والأبحاث الفنية

وقد اراد ابن طولون ان يكون له عاصمة جديدة وقصر عظيم ومسجد جامع ، تنسب إليه وتخلد ذكره . وبالرغم من ان حكم بنى طولون كان قصير المدى ، ففى الحق انهم افلحوا فى ان تكون لهم قوة وسلطان وان تكون لهم اساليب فنية متميزة . ومهما يكن من شىء فان هؤلاء الأمراء الترك ادخلوا فى مصر حب الترف والأبهة ، غير ناسين حياة العز والتنعم والدعة التى كانت تسود بلاط الخلفاء فى العراق ، حيث تأثر الأمراء فى نظم الحكم واساليب العيش بما كان سائداً فى بلاط الايرانيين من قبل

وهكذا كان الطولونيون رعاة الفن فى مصر ، فأخذ الذوق الحسن يظهر وينتشر ، وتهيأ وادى النيل لاستقبال التحف الفنية البديعة التى قدر للبلاد انتاجها فى عصر الدولة الفاطمية . وكان عصر بنى طولون فى ميدان الفن محاولة اولى فى سبيل الوصول إلى طراز إسلامى فى مصر ؛ فقامت

على اكتافهم بين عشية وضحاها اساليب فنية خاصة ، كان الفنانون فى العراق قد اقتبسوا اصولها من هنا وهناك وهذبوها وجمعوا بين شاردها وواردها ، حتى استخرجوا منها اساليب الفن الاسلامى الذى ازدهر ببلاد الجزيرة فى ذلك الوقت

* * *

وعادت مصر إلى طاعة الدولة العباسية بعد سقوط بنى طولون ، فحكمها ولاة من قبلها كان منهم بنو الأخشيد . وفى النصف الثانى من القرن العاشر الميلادى ترك الخلفاء الفاطميون بلاد المغرب ، واستقروا فى مصر بعد ان فتحوها بسهولة غير عادية . وفى الواقع إننا لا نكاد نعرف مثالا آخر لسقوط دولة وقيام دولة جديدة بسرعة وهدوء نسبى وبدون سفك دماء . فقد كان جيش الفاطميين جرارا غزا مصر من الغرب — والمعروف ان الطامعين كانوا يهاجمونها من الجهات الأخرى — واستولى على البلاد بدون ان يلقى مقاومة — كأنه قدم لاحتلال ارض لا صاحب لها

ولم تعد مصر إيالة او مستعمرة ؛ بل اصبحت دولة مستقلة . ولكن اصحاب الحكم فيها صاروا من الشيعة ، فانتشر مذهبهم فى وادى النيل . ويذكرنا تغير المذهب الدينى على يد الفاطميين — كما تذكرنا بعض احوال اخرى فى العصر الفاطمى سوف نشير اليها — بالانقلاب الدينى فى عصر اخناتون وبالأساليب الفنية التى ازدهرت فى « تل العمارنة » . فكما ان هذا الانقلاب الأخير بعث فى نفوس الفنانين من

اتباع «اتون» روح الانسانية فى الفن ، والعمل على النهوض به فى طريق جديدة ، فيها الصدق فى تقليد الطبيعة وترك الأوضاع المألوفة — فكذلك بعث الخلفاء الفاطميون فى بلاطهم روح فن جديد وترف عظيم . واحس هؤلاء الخلفاء بحاجتهم الى مقر ملكى جديد ، فشيدوا مدينة القاهرة

وامتدت دولة الفاطميين فى بعض الأحيان امتداداً عظيما ، واتسعت ارجاؤها . فقد كان لهم دعاة منتشرون ، وعلى دراية بأنجع الوسائل وأحدثها لنشر مبادئهم وتعاليمهم وقد استطاعت الدولة بفضل دعوتهم وجهودهم ان تحصل على اعتراف سورية وبلاد العرب بالخلافة الفاطمية وعلى خضوعهم لها ، بل ان بلاد الجزيرة نفسها اعترفت بسلطان الفاطميين حيناً من الزمن

على ان سياسة الفاطميين الخارجية لم تكن ناجحة لا عيب فيها ، إذ وقفت لهم بعض العناصر المعادية بالمرصاد . فان القرامطة ، ذوى المبادىء الشيوعية الذين كان لهم فى قيام الدولة الفاطمية بعض الفضل ، وكذلك السلاجقة الذين كانوا اكبر منافس للفاطميين واقوى عضد للخلافة العباسية التى فقدت سلطانها ، افلحوا فى الاستيلاء على اجزاء كبيرة من املاك الدولة الفاطمية فى سورية . ثم جاء الصليبيون فنزعوا فلسطين من يدها بدون مقاومة تذكر ثم استطاعوا بفضل خيانة احد الوزراء الفاطميين وتآمره ان تصل جيوشهم الى القاهرة وان تحتلها بضعة شهور

ومهما يكن من الأمر فقد آثر الفاطميون فى نهاية دولتهم ان يعيشوا عيشة رغدة فى ظل الترف والظرف وحسن الذوق والتسامح الدينى البالغ

وقد شيد خلفاء الدولة الفاطمية قصورهم شمالى العمائر الطوانية فى القطائع . واحاطوا تلك القصور بسور لا يزال جزء منه قائماً اليوم ومعه ثلاثة أبواب ضخمة . على اننا لا نعرف هذه العمائر الفاطمية إلا بواسطة ما كتبه عنها المؤلفون العرب فضلاً عن بعض مقتطفات وصلتنا مما كتبه عنها بعض المعجبين من الرحالة الأوروبيين . واننا لنقرأ بشىء من الأسف هذا الوصف والاطراء اللذين يمجدان عظمة الحضارة الفاطمية وأبهتها .

وبوجه عام كان ذلك العصر ، من الوجهة الفنية ، عصر النجاح فى الوصول الى طراز فنى مستقل يضم بين ثناياه شتى الأساليب الفنية من العصور السابقة

ويختلف الطراز الفاطمى عن الطراز الفنى الذى ازدهر فى عصر الطولونيين بأن الأول اوسع مجالاً وادق واشمل فى جمعه بين المستحسن من الأساليب الفنية المختلفة . وفى الحق انه يجمع الموضوعات الزخرفية القديمة ويوفق بينها بنسب خاصة تكسبه ذاتية عجيبة وتميزه عن سائر الطرز الفنية . وبالرغم من ان الطراز الفاطمى ليس غريباً جداً عن الطرز السابقة بل انه يمت اليها بالصلة والقرابة ، فان جل موضوعاته تبدو كأنها جديدة او كأنها ألبست حلة قشيبة لم تكن لها من قبل

وعلى كل حال فان الذوق يزداد فى العصر الفاطمى حسناً وكمالا .

ويظل ينقى ويسير فى سبيل الدقة والظرف حتى يصل بالفن الى ازدهار رائع عجيب يطغى على ما كان باقياً من أساليب الفن الطولونى . ويمكننا أن نقول فى شىء من التشبيه والاستعارة أن نقوش الطولونيين وزخارفهم كانت أكبر حجماً من الأصول الطبيعية بينما كان الفنانون الفاطميون يظهرون براعة فى إبداع النقوش والزخارف الدقيقة

وتأثرت فنون الفاطميين ببعض التقاليد الايرانية كما أخذت أيضاً عن فنون بيزنطة ، التى كانت ترعاها فى ذلك الحين أسرة كومنين عواهل القسطنطينية (١٠٥٧ – ١١٨٥) . وفى الحق أن اختلاط هذين العنصرين على يد فنانين من المصريين أنتج تحفاً ألطف وأرق من منتجات أى عصر آخر ؛ فالفن الفاطمى غنى بالرونق والجلال ، وقد وفق رجاله فى صدق التعبير عن الحالات النفسية ، وفى دقة تصوير الحركة دقة لم يصبها الفنانون فى مصر من قبلهم . حتى ليمكننا القول بأن عصر الفاطميين كان عصر ثورة ملموسة فى الفن . فالفنانون لا يتركون الزخارف المكونة من الفروع النباتية ومن الخطوط المتشابكة والمتقافصة (انترلاك) تركا كلياً ؛ ولكنهم يكشفون مركبات وموضوعات زخرفية جديدة ، قوامها الطبيعة الصادقة ، بل قد تستمد وحيها فى بعض الأحيان من الحياة اليومية مع ظرف ودقة فى الملاحظة .

وهكذا يمكننا أن نقسم تاريخ مصر الاسلامى منذ الفتح العربى حتى العصر الفاطمى مرحلتين : أولاهما تشهد السادة الفاتحين يستقرون

فى البلاد المغلوبة على أمرها بعد غزواتهم فى شرق بلاد العرب وغربها ؛ ولكنهم يحكمونها فى مرونة تدعو إلى الاعجاب ويحترمون عاداتها وتقاليدها المحلية ، فتكون شتى الأقاليم فى الدولة عربية واسلامية فى مظهرها الخارجى وفى كيانها الرسمى فحسب . ولعل وادى النيل أصدق الأمثلة لتوضيح هذه الحال ؛ فرجال الفن من بنائين ومزخرفين لا يتركون أساليبهم الوطنية والمحلية ، وإنما نرى عليها من الكتابات العربية ما يدل على تغير وتبدل فى السياسة العامة . أما المرحلة الثانية فتشمل العصر الفاطمى وقد رأينا أن فيها قوة وثورة . وربما لا يستطيع المشاهد أن يرى جلياً هذه الثورة فى العمائر الدينية الفاطمية بمدينة القاهرة . ولكن زيارة دار الآثار العربية تعطيه فكرة صحيحة وتظهر له خصائص الفن الفاطمى بوضوح وجلاء وتثبت أن الفنانين الذين قاموا بزخرفة الأخشاب المحفورة التى كانت تزين قصور الفاطميين وصناعة التحف الخزفية التى ذاع امرها فى العصر الفاطمى ، انتجوا بدائع غاية فى الجمال وقوة التعبير

* * *

وقد حكم الفاطميون مصر نحو قرنين من الزمان ؛ ولكن اكثر خلفائهم لم يكن لهم سلطان ونفوذ حقيقيان . وفى النصف الأول من القرن الثانى عشر اصبح الأمر والنهى فى يد وزرائهم الأقوياء . واستطاع احدهم ان يخلع الخليفة وان يرجع مصر إلى المذهب السنى فى عام ١١٧١

ميلادية . ذلك الوزير هو صلاح الدين خصم الصليبيين وصاحب الطالع السعيد

وكان مقدراً للأسرة التى أسسها صلاح الدين ان تقف للفرنج بالمرصاد وان تكون حجر عثرة فى سبيل الصليبيين ؛ ولكن هذه الأسرة تطرق إليها الضعف بسبب تقسيم دولتها بين خلفاء صلاح الدين ؛ لأن الذين كانوا يحكمون منهم فى سورية لم يقبلوا فى سهولة وهدوء ان يخضعوا لنفوذ الفرع الذى بقى فى مصر من الأسرة ، ذلك النفوذ الذى لم تكن له قواعد ثابتة وحدود معينة

وكان اهم غرض لصلاح الدين ، وقف عليه نفسه ، وكرس له حياته هو القضاء على المذهب الشيعى وعلى مملكة اللاتين الصليبيين فى الشام . فهو لم يفكر فى الفنون او الترف او ما إلى ذلك من زخرف الحياة . اما خلفاؤه فقد كانوا اقل منه شدة وزهداً ، فازدهرت فى القرن الثالث عشر الميلادى صناعة تطبيق النحاس وتلبيسه (التكفيت) فى الموصل . ومهما يكن مصدر التحف النحاسية التى انتجتها تلك الصناعة فانها وثيقة الصلة بالأيوبيين ؛ لأن على بعضها اسماء السلاطين من خلفاء صلاح الدين

على ان النظام السياسى فى عصر الأيوبيين اتاح لهم فى البداية تنظيم ملكهم ، وقضى على المطامع الشخصية . وفى الحق انهم اظهروا شيئاً من الشدة فى التعاليم الدينية والنظم الاجتماعية وان المجتمع الاسلامى فى عصرهم تأثر بهذه الشدة فأصابه كثير من التغيير . وكان هناك انقلاب على ما

ساد فى العصر الفاطمى من المبادىء والتعاليم والنظم ؛ ولكنه انقلاب قوامه الاتزان وغرضه الوصول إلى الهدوء والدفاع عن تعاليم الدين السنية . وطبيعى ان نرى فى الفن الأيوبى شيئاً من الوقار والهيبة والاتزان ، حتى ليمكننا وصفه بانه «كلاسيكى» بما فى هذا اللفظ من المعنى العام فى الفنون والآداب الغربية

* * *

وقد ظلت مصر خاضعة للأيوبيين نحو ثمانين عاماً . والمعروف ان هؤلاء السلاطين اتخذوا لأنفسهم حرساً من الأرقاء الواردين من بلاد القوقاز وبلاد الشركس واواسط آسيا . وقد اصبح لهؤلاء المماليك ذكر خالد واثر فى تاريخ وادى النيل بعد ان استولوا على الحكم فيه سنة ١٢٥٠ ميلادية وظلوا قابضين على دفته إلى بداية القرن السادس عشر الميلادى

وقد كان القرن الرابع عشر فترة خطيرة الشأن فى حكمهم ؛ فقد زادت ثروة البلاد فيه زيادة هائلة . وكان كبار المماليك يعيشون فى ترف لا حد له وفى قصور ملؤها الآثاث النفيس واسباب الراحة والتنعم . وقد شيدت فى هذا العصر ذى الأموال الطائلة عدة عمائر جليلة كضريح السلطان قلاوون وجامع السلطان حسن ، وابدع الفنانون صناعة التحف النحاسية المنزلة بالذهب والفضة وصناعة المشكاوات من الزجاج المموه بالمينا

على ان سياسة المماليك الداخلية كان من شأنها ان تبعث على القتال فى الطرقات بين حين وآخر فكان التجار يضطرون إلى غلق اسواقهم حرصاً على سلامتهم وما فى حوانيتهم من البضائع والأمتعة . وهكذا نرى ان المماليك جديرون بكل إعجاب وتقدير ، فقد استطاعوا برغم هذه القلاقل والاضطرابات الداخلية ان يعضدوا الفنون وان يبعثوا فى وادى النيل صناعات دقيقة متنوعة وغنية بمنتجاتها . وحسبنا لتفهم ما فى هذا من الفضل ان نقول إن الأحوال السياسية التى كانت تحيط بهم والتى استطاعوا ان لا يجعلوا لها أى أثر سيء على ازدهار الفنون فى عصرهم ، تذكرنا بالظروف التى عاش فيها رمبران Rembrandt والمصورون الهولنديون فى القرن السابع عشر الميلادى ، أولئك المصورون الذين كتب عنهم « اوجين فرومنتان » الناقد الفرنسى فى القرن التاسع عشر « انهم ماتوا بدون ان يتاح لهم فى يوم واحد ان تكف اصوات المدافع عن الدوى فى آذانهم »

وفى الحق ان حياة هؤلاء المماليك كانت مسرحا للتقلبات الغريبة ؛ فقد كان بعضهم يصل إلى العرش متبعاً طريق الترقى فى المناصب العسكرية ، والصعود إليها الواحد بعد الآخر حتى يبلغ منصب السلطنة وكأنه لم يكن يفكر فيه . وكان البعض الآخر يكثر من شراء المماليك ويجيد تدبير الثورات ليصل بها إلى منصة الحكم . وثمة فريق ثالث قليل العدد كان لا يقبل على منصب السلطان ولا يتقلده إلا بشيء من الخوف والكراهية

وقد يقال إن طائفة المماليك لم تكن لها مثل اخلاقية عليا ، ولم

تكن كل أعمالها صادرة عن شعور أخلاق كريم ، وأنها كانت خليطاً من أفراد مجلوبين من أوساط مختلفة . ولا ريب فى ان ولاءهم لم يكن يوثق فيه ، وانهم كانوا يتركون احزابهم اولياء نعمتهم فى سهولة لينحازوا إلى معسكر العدو ، وكانوا يرقبون الساعة التى يستطيعون فيها التخلى عن السلطان الحاكم ليلوذوا بمرشح جديد بزغ نجمه . ولكن علينا ان نذكر الأخطار التى كانوا يعيشون فيها والتى جعلت حياتهم سلسلة من المغامرات يتعرضون فيها للهلاك بين حين وآخر ، على الرغم من شجاعتهم ومؤامراتهم وما اعتادوه من كفاح ونضال

ومهما يكن من شىء فقد استطاع المماليك ان يكتبوا فى التاريخ المصرى صفحات مجد وعظمة . إذ كانت لهم ، كمن سبقهم من حكام مصر ، مطامع واسعة ، ولكنهم ، دون غيرهم ، استطاعوا تأسيس امبراطورية كبيرة . اجل ان الفاطميين اتيح لهم ان يمدوا سلطانهم إلى بغداد ، ولكن ذلك لم يكن منهم رغبة فى مد ممتلكاتهم بقدر ما كان حباً فى ان يسود مذهبهم فى عاصمة العباسيين ، وعلى كل حال فان الفاطميين لم يستطيعوا الاحتفاظ بنفوذهم فى حاضرة الخلافة العباسية ، إذ اضطروا إلى نفض يدهم منها وكان هذا الحادث فى تاريخ الخلافة سحابة صيف تقشعت . اما الأيوبيون فقد خذلهم ومنعهم من التوسع الأمراء من افراد اسرتهم ممن كانوا يحكمون الدويلات والمقاطعات فى الشرق الأدنى من اليمن إلى البحر الأبيض المتوسط ومن حدود الشام إلى الجزيرة ، فقسمت بذلك

هذه المساحة الواسعة ولم تربطها وحدة تجمع امرها وتجعل منها قوة يخشى بأسها ويحسب حسابها

وقد كان القرن الرابع عشر الميلادى عصر ازدهار فى سائر الأقطار الاسلامية ، ولكننا نرى فيه من المماليك نشاطاً نادر الوجود فقد استطاعوا ان ينشئوا للبلاد إدارة حازمة برغم ما فيها من تركيب وتعقيد ، كما جعلوا لها جيشاً قوياً ، كانت عناصره تبعث القلق بالنسبة إلى السياسة الداخلية ، ولكنها كانت خطراً على الأعداء وذات إقدام وشجاعة طالما كللا بالنصر فى ساحات القتال

شيد المماليك العمائر واكثروا منها ، وفى الحق ان هذه الطائفة المجهولة الأصل لم يعوز افرادها سلامة الذوق الفنى . وان الذى يقطع القاهرة من شمالها الى جنوبها ليمر فى طرقات مزدحمة بآثار ذلك العصر التاريخى العظيم

ولكن هذا لم يتجاوز القرن الرابع عشر فقد حدثت فى القرن الذى تلاه ظروف سياسية واقتصادية قاسية قضت على اهل الترف والتنعم ممن كانت تصنع لهم التحف النفيسة ، او لم تبق فى مصر على صناع بعض تلك التحف ممن نقلهم تيمورلنك الى اسيا الصغرى . وقد كتب احد المؤلفين فى ذلك العصر عن زوال المتاجر وغلقها واخذ يندب حظ البلاد لخراب الأسواق التى اصبحت على حد قوله ، « أوحش من وتد فى قاع » . ولا ريب فى ان هذا المؤلف ذكر الحقيقة كاملة وان

حديثه لا مبالغة فيه ؛ فاننا نلاحظ تدهور الفنون واختفاء كثير من الصناعات منذ القرن الخامس عشر ، لأنه ليس من المعقول ان نفرض ضياع كل التحف المصنوعة فى ذلك العصر ، بينما قد وصلنا كثير من الآثار الفنية من القرن الذى سبقه . ولسنا نعتقد ان الصدفة وحدها هى السر فى ذلك

على ان السلطان قايتباى ظل فى الحكم مدة طويلة ، من عام ١٤٦٧ الى ١٤٩٦ . وكان عصره نهضة لا شك فيها كما تشهد العمائر الكثيرة التى بنيت فيه بسورية ومصر . ولكننا نلاحظ ان هذه العمائر كانت اقل عظمة وفخامة ، وان ما استخدم فيها من المواد كان ادنى وارخص ، وان الصناع والفنانين انفسهم لم تكن لهم مهارة من سبقوهم فى القرن الرابع عشر ، فالتحف النحاسية مثلاً لم تعد تلبس بالذهب والفضة بل اكتفى بتبييضها . بينما المشكاوات لم تعد تصنع فى مصر وانما كان السلطان يستوردها من مدينة مورانو ، وهى من اعمال مدينة البندقية بايطاليا وكانت تصنع فيها بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر جل التحف الزجاجية المنسوبة الى البندقية

* * *

وحدث بعد وفاة قايتباى بعامين ان كشف طريق راس الرجاء الصالح سنة ١٤٩٨ . وكان هذا إيذاناً بخراب اقتصادى لم تستطع دولة

المماليك ان تتغلب عليه ، فجرفها تياره ؛ بل لم تنج منه جمهورية البندقية التى كانت اكبر عميل للمماليك والتى كان كشف هذا الطريق قاضياً على احتكارها جل تجارة الشرق ونذيراً بذهاب مجدها وثروتها . تدهورت دولة المماليك اذن فأصبحت لقمة سائغة وفريسة طيبة للاتراك العثمانيين . وتم لهم فتحها سنة ١٥١٧ بدون ان يلقوا صعوبة تستحق الذكر . وفقدت مصر بذلك استقلالها وذاتيتها اللتين لم تستردهما الا بفضل جهود محمد على وخلفائه

بيان تاريخى عن حكام مصر
فى العصر الاسلامى

ولاة من قبل الخلفـاء الراشدين والأمويين والعباسيين	٦٤٢ – ٨٦٨	ميلادية
الطولونيون	٨٦٨ – ٩٠٥	«
ولاة من قبل الخلفاء العباسيين	٩٠٥ – ٩٣٤	«
الأخشيديون.	٩٣٥ – ٩٦٩	«
الفاطميون	٩٦٩ – ١١٧١	«
المماليك البحرية	١٢٥٠ – ١٣٨٢	«
المماليك الشراكسة	١٣٨٢ – ١٥١٧	«
ولاة من قبل الدولة العثمانية	١٥١٧ – ١٧٩٨	«

الفن الاسلامى

إن الفن الاسلامى غنى بآثار المدنيات التى ازدهرت فى العالم القديم ؛ ولكن هذه العناصر التى اقتبسها من المدنيات سالفة الذكر قد ضاعت ذاتيتها واندمجت واصبحت كلا ، فيه انسجام وحياة ، وتسوده روح الاسلام

والذى نرمى إليه فى هذا المقام هو ان نظهر ، فى عبارات قليلة ، كيف يعبر الفن الاسلامى عن شعور خاص ، وكيف ان فيه إرادة لم تكن معروفة من قبل . فان من السهل ان نلاحظ ان العبقرية الاسلامية فى الفن كانت تميل بالفطرة الى تجريد الموضوعات الزخرفية وإلى تهذيبها وتنسيقها ، والبعد بها عن اصولها الطبيعية . وانها نجحت فى الجمع بين موضوعات زخرفية لم تكن من مستحدثاتها نجاحاً كان يتفاوت مداه باختلاف الطرز الفنية والأسرات الحاكمة ومبلغها من الثروة

وعلى كل حال فان ظهور الاسلام كان إيذاناً بتكوين فن جديد يحق لنا ان نطلق عليه اسم الفن الاسلامى ، لأنه ظاهرة من ظواهر المدنية الاسلامية وجزء من الاساليب الصناعية والنظم الحكومية والعقائد الدينية التى اشترك فيها المسلمون فى انحاء العالم كله

وقد فتح العرب مصر واستقروا فيها ؛ ولكنهم لم يغيروا فى بداية الأمر شيئاً كثيراً من نظمها الحكومية واسس الحياة الاجتماعية فيها . وإنما فعلوا ذلك تدريجياً ، وكلما دعت الضرورة إليه وتهيأت المناسبة له . وبالرغم من ذلك فانهم لم يركبوا فيه متن الشطط . فقد كانوا من الحكمة والذكاء بحيث تركوا جل النظم الحكومية والأساليب الادارية البيزنطية على حالها بدون ان يفكروا فى ابتكار نظم واساليب جديدة تنسب إليهم وتقطع صلة البلاد بحكامها السابقين

ولا عجب إذن ان راينا ان الفتح الاسلامى لم يكن له اى اثر ضار على تجارة وادى النيل او ازدهار الصناعة فيه . وظلت مصر محتفظة فى عصرى بنى امية وبنى العباس بالشأن الخطير الذى كان لها منذ العصور القديمة ، بسبب موقعها الجغرافى وغلاتها التجارية

ويمكننا ان نقول إن رجال الفن فى فجر الاسلام وضحاه ، او فى العصر الذى نسميه العصر القديم فى الاسلام ، كانوا يستمدون الوحى وكانوا يقتبسون ، شتى فروع الفنون ، من المدنيات القديمة التى ازدهرت فى الشرق الأدنى وحوض البحر الأبيض المتوسط . وفى الحق ان هذا الاقتباس او التبادل لم يبدأه الاسلام ، وان تأثر الفنون فى الشرق الأدنى بايران وبيزنطه بدأ قبل قيام الدين الجديد بزمن طويل . فالفن المسيحى فى مصر مثلاً ، كان مشبعاً بالأساليب الفنيـة الساسانية . ولم تكن الحال غير ذلك فى الفنون المصرية فى العصر الاسلامى . ولكن هذا لا يمنع من

ان مصر ، فى كل العصور ، كانت تهضم ما تقتبسه من الأساليب الفنية وتوفق إلى إنشاء طراز فنى مشبع بهذه المقتبسات ولكن له طابعه الوطنى الخاص

وقصارى القول اننا نلمس مزجاً واندماجاً بين كل التقاليد الفنية البيزنطية والساسانية ، تكيفه وتوجهه ميول رعاة الفن وعملاء الفنانين كما يكيفه ويوجهه ايضاً الفنانون انفسهم . وقد كانت الهجرة شائعة بينهم ، فكانوا ينتقلون من إقليم الى آخر بسهولة عظيمة . وهكذا نرى ان كل هـذه المصادر المختلفة والظروف المتنوعة تمخضت عن فن ، اجزاؤه منسجمة ومؤتلفة ، وعصا القيادة فيه واحدة

وبعد ، فاننا نستطيع على ضوء هذه الاعتبارات ان نفهم تطور الفن فى بداية العصر الاسلامى . فالدين الجديد يأتى ببرامج جديدة وخطط مبتدعة ولكنه لا يأتى بأى اساليب فنية ذاتية . على ان السنين ادت مهمتها وقام الزمن بعمله فأقبل الأمراء المسلمون على تقليد حياة الأبهة والتنعم والترف التى كانت تسود فى بلاط اسلافهم البيزنطيين

إذن لجأ الأمويون والعباسيون إلى بيزنطة وإيران للاستعانة بهما والاقتباس منهما فى سبيل إنشاء المدنية الاسلامية العظيمة ، ولا عجب إذا رأينا فى الفن الاسلامى إمتداداً للفنين البيزنطى والساسانى مع بعض الاضافة والتعديل

وقد سير الاسلام النزعات والميول الزخرفية فى سبيل معين ، ووجهها

فى طريق كان فى استطاعتها ان تسلك غيره ، وان يكون لها مصير غير ما هيأه لها . وإن كان المسلمون لم يأتوا بموضوعات زخرفية مبتدعة او مستحدثة يمكن تمييزها فى سهولة عن سائر العناصر فى الفنون الاسلامية ، فانهم نفخوا فى تلك العناصر روح الاسلام وطبعوها بطابعه . وذلك بالجمع بينها وربطها وتوزيعها ، جمعاً وربطاً وتوزيعاً يتجلى فيه التعقيد والبراعة والجدة والابتكار ، بدون ان يؤثر ذلك فى عناصر الزخرفة ذاتها فيجعلها مملة او يسلبها ائتلافها وانسجامها وتوافق اجزائها . وكان « الخاتم » الرسمى فى ذلك ، إن صح هذا التعبير ، هو ادخال الحروف العربية كعنصر رئيسى من عناصر الزخرفة . ولعل ذلك كان له فى البداية ، معنى دينى . ولعله كان وسيلة فى تعظيم الله بحمده وشكره وترديد نعمه بالكتابة ، فضلا عن تشييد العمائر لعبادته

وعلى كل حال فان الكتابة العربية ليست أقل ما يجذب الأنظار ويسترعى الانتباه فى العمائر وفى التحف الفنية الاسلامية ؛ فاننا نرى منها فى كثير من الأحيان مجموعات زخرفية غاية فى الجمال والاتزان ، بل هى لا تقل فى هذا الميدان عن المجموعات المكونة من عناصر الفروع النباتية والخطوط المتداخلة والمتشابكة . والواقع ان رشاقة الحروف وأناقة رسمها تأسران العين فلا يحتاج المرء إلى العقل او إلى العلم لتفهم نصوص الكتابة وما تحتويه من المعانى الدفينة

وهكذا نرى ان وجود الكتابة العربية على التحف فى بداية الاسلام

هو الذى يحملنا على نسبتها إلى العصر الاسلامى بالرغم من زخارفها البيزنطية او الساسانية . ولكن كلما تقدم بنا الزمن وبعدت الشقة بيننا وبين قيام الاسلام فى شبه الجزيرة العربية راينا تبدلا فى الذوق وتطوراً فى الزخارف ، ينتهى بنا إلى الأساليب الفنية ذات الطابع الاسلامى الظاهر

***

والقرآن الكريم لم يحرم تجسيم المخلوقات الحية او تصويرها . ولكن هذا التحريم وارد بالنص فى بعض أحاديث النبى عليه السلام . واخذ فقهاء الدين وأئمته فى تقريره تقريرا قاطعاً وجزموا بأن تجسيم المخلوقات الحية أو تصويرها أمر مخالف للشريعة الاسلامية . وفى الحق ان الفقهاء ورجال الشرع فى جميع الأديان كانوا فى أغلب الأحيان يميلون الى حياة الزهد والشدة فى محاسبة الناس ومحاسبة أنفسهم . وكانوا يعترضون على عيشة الترف والفراغ

على أننا نعتقد ان تحريم النحت والتصوير فى الشرع لم يكن وحده كافياً لابعاد المسلمين عنه . بل الأرجح أن هناك عوامل أخرى ساعدت على ان يلقى هذا التحريم نجاحاً كبيراً . ونحن نظن ان الشعوب القديمة التى لم تخط فى سبيل المدنية خطوات واسعة كانت تنظر إلى التماثيل والصور نظرة خوف ووجل وكانت تظن أن لها قوة سحرية لا يمكن مقاومتها ومن الخطر الكبير ان يتعرض المرء لها . ولعل هذا الشعور هو

السبب الدفين الذى أيد نظرية تحريم الصور والتمـاثيل وجعل بعض الفنانين يؤمنون بها ويحرصون على الخضوع لأحكامها

وقصارى القول ان الفن الاسلامى فى مجموعه فن يحرم الصور والتماثيل او فن «إيكونوكلاستى» كما يقولون فى اللغات الأوروبية[١] . وقد ادى ذلك الى ان تكون له اصول واساليب ومثل عليا خاصة به وتميزه عن سائر الفنون

على اننا لا نكاد نلمس فى الأدب الاسلامى اى اثر لكره الصور والتماثيل . بل يمكننا ان نقول إن رجال العلم والأدب فى الاسلام ساهموا بعض الشىء فى تهيىء جو مناسب لتصوير الطبيعة ولم يبدر منهم ما لا يشجع المصورين او المثالين الذين لم يبالوا بالتحريم واقبلوا على النقل من الطبيعة فى منتجاتهم الفنية . وقد جاء ذكر الصور ووصفها فى كتب كثير من المؤلفين المسلمين . ومن ذلك ما كتبه المفكر الاسلامى

---

(١) نسبة الى ايكونوكلاسم iconoclasme (من اليونانية eikôn بمعنى صورة وklaò بمعنى يكسر) وهو مذهب أحدثه ليون الثالث أمبراطور بيزنطة فى القرن الثامن الميلادى وحرم فيه عبادة الصور والتماثيل iconolâtrie . ولما لم تنفذ تعاليمه بدقة أمر الأمبراطور بكسر كثير من التحف الفنية الدينية . ثم جاء مجمع نيقية سنة ٧٨٧ ميلادية فقضى على مذهب كاسرى الصور فى الكنيسة المسيحية الشرقية . أما فى الغرب فقد حارب البروتستانت الصور والتماثيل فى القرن السادس عشر . ويرجح أن القائمين بحركة كاسرى الصور عند المسيحيين فى القرن الثامن الميلادى كانوا متأثرين بتعاليم المسلمين فى هذا الصدد (المترجم)

الكبير ابن خلدون بدون ان يعلق عليه بنقد او يذكره بغير تحبيذ[1]

على ان الصور والتماثيل فى الاسلام نادرة مهما بلغ عددها الذى يزيد يوماً بعد يوم . ولكنها كانت فى بعض الأمم الاسلامية اكثر منها فى البعض الآخر

وكان لكراهية الصور والتماثيل عند المسلمين وللخوف منها نتائج خطيرة الشأن حتى عند الفنانين الذين لم يقيدوا انفسهم بنظرية التحريم . ولا عجب فى ذلك ، فان إغفال النماذج الحية له اثره فهو يدفع الفنان إلى ان يظل حبيس نفسه وان يعمل على انتاج التحفة الفنية بدون ان يلتفت حوله ليتلقى الوحى والالهام من الكائنات والأشياء المحيطة به . ويمكننا إذن ان نفهم كيف أقبل الفنانون المسلمون على الزخارف الهندسية وكيف وصلوا الى تنسيق العناصر الزخرفية النباتية وتهذيبها والبعد بها عن أصولها الطبيعية. فالفن الاسلامى إذن فن نظر بدون ملاحظة وتأمل. والى هذا يرجع ما نراه فيه من الحيوانات الخرافية أو التى حور الفنان فى

---

(١) كتب ابن خلدون فى مقدمته فصلاً « فى أن المغلوب مولع أبداً بالاقتداء بالغالب فى شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده » وقد جاء فى هذا الفصل « حتى أنه اذا كانت أمة تجاور أخرى ولهـا الغلب عليها فيسرى اليهم من هذا التشبه والاقتداء حظ كبير كما هو فى الأندلس لهذا العهد مع أمم الجلالقة فانك تجدهم يتشبهون بهم فى ملابسهم وشاراتهم والكثير من عوائدهم وأحوالهم حتى فى رسم التماثيل فى الجدران والمصانع والبيوت حتى لقد يستشعر من ذلك الناظر بعين الحكمة أنه من علامات الاستيلاء..... »

رسمها لاستخدامها فى الزوك والأشعرة او التى لا تمت الى أصولها الطبيعية بصلة وثيقة

وهو فن احلام ومن اللازم فى بعض الأحيان ان يبذل الانسان جهداً ليستطيع ان يفهمه وان يحبه ، لأنه ظاهرة تتطلب لفهمها فى كثير من الأحيان ذكاء المرء اكثر من قوة إدراكه بالحواس

وثمة صفة اخرى هى انه فن غير شخصى ؛ لأننا لا نجد فيه تعبيراً عن الحقيقة وتفسيراً لها مما قد يختلف فيه فنان عن فنان آخر. ولذا كانت التحف الفنية فى اكثر الأحيان مجهولة الصانع ولا تحمل اسمه وكنا لا نفكر حين ننظر الى هذه التحف فى الفنان الذى انتجها فهى ليست جزءا منه وليس فيها شىء من روحه يبعثنا على التفكير فيه والشوق إلى معرفته . وإنما اقصى ما نراه فى التحفة المكان الذى صنعت فيه او العصر الذى تنسب إليه . وتلك خطة فى الفنون اعجب بها بعض المفكرين فى الغرب ونادوا باتباعها ، فقد كتب اوسكار وايلد Oscar Wilde : « ان المثل الأعلى فى الفن هو ان يظهر الفن ويختفى الفنان » . ولا ريب فى ان المصورين والفنانين فى الاسلام « قد انتجوا تحفاً جميلة بدون ان يودعوها شيئاً من حياتهم الشخصية »

إننا لا نستطيع إذن ان نلمس شخصيــة الفنانين المسلمين . والفن الاسلامى — كما كتب الأستاذ جورج مارسيه — فن ملكى قبل كل شىء . فالأمير هو الوحيد الذى يرعى الفن ويعضد الفنانين ، اللهم إلا

فى حالات نادرة جداً . والبناءون وسائر رجال الفنون والصناعات إنما يعملون لتنفيذ سياسته واشباع اهوائه سواء اكان اساسها الدين والتقوى ام كان قوامها حب العظمة والأبهة . على اننا لا نكاد نعرف هؤلاء الفنانين من التحف الفنية التى انجزوها لأنهم فى اغلب الأحيان لم يتركوا اسماءهم على تلك التحف او لأننا إذا وجدنا اسم فنان على اثر من آثاره الفنية لم نعثر على شىء عنه فى كتب الأدب والتاريخ . وفى الواقع إن علينا ان نعترف بعدم مناسبة الكلام عن « الشخصية » فى فنون الاسلام إلا فى ظروف خاصة جداً . فالفنان فى الاسلام — كالمؤلف العربى — لا يعمل على الوصول إلى النجاح بتأكيد شخصيته واثبات وجودها بأعمال وافكار ومنتجات من عنده ؛ وإنما يكتفى كلاهما بأن يثبت انه يعرف الأساليب والتقاليد الموروثة معرفة تامة وان فى استطاعته تعقيدها فى بعض الأحيان . ولما كان كل فنان اسلامى يتطور فى تجرد بعيد عن الطبيعة وصدق التعبير عنها لم نجد فى الفنون الاسلامية ما يثير الشعور او يبعث على التأثر العميق

واننا نرى بعض الكتاب العرب يتحمسون ويعجبون بمهارة الفنانين الاغريق وبقدرتهم على ان يصوروا فى رسومهم انواع الضحك جميعها وعلى ان يميزوا بين كل منها . ولكن الفنانين فى الاسلام لا يطرقون هذا السبيل

وفضلاً عن ذلك فاننا نرى ان الفنانين المسلمين لم يعرضوا — الا

فى القليل النادر — لمسألة الآلام فى الحياة وتصوير التضحيات البشرية وغيرها . ونحن نعرف ان مثل هذه الموضوعات كانت من اهم ما اتخذه كثيرون من الفنانين فى الغرب ، فساعد على إظهار شخصياتهم وساهم فى اكسابهم ذاتية خاصة

وهكذا نرى اننا نستطيع فى الفنون الاسلامية ان ننسب التحف الى البلاد التى صنعت فيها والعصور التى ترجع إليها . ولكننا لا نكاد نستطيع ان نذهب الى ابعد من هذا الحد . فالفنان لا يظهر نفسه ولا يعطينا شيئاً منها ، لأن هذا لا يوافق مزاجه وطبيعته اللذين يدفعانه الى النسج على منوال غيره واتباع التقاليد المعروفة والمتواضع عليها ولا يحملانه على ان يصغى لعاطفة داخلية غلابة . ونحن لا نكاد نجد فى التحف الفنية اى ظاهرة او خاصية او ميزة تسمح لنا بأن نعرف على وجه اليقين الفنان الذى يمكننا ان ننسبها إليه . ونحن نقصد بالفنان شخصاً لم يقف عند اتباع الأفكار التى ورثها عن غيره وإنما أصبحت له شخصية وجاوز الصانع الماهر ، وارتفع عن العامة بعبقرية آرائه وبوجهات نظره وبطرق تفكيره وبالمرونة التى ينفذ بها البرنامج المعين الذى اختطه لنفسه وبأساليبه الخاصة فى الرسم والزخرفة . ولكننا رغم ذلك نحرص على ان نذكر حالة استثنائية فريدة ، تتجلى فى مصر بوجه خاص ونعنى بها جامع السلطان حسن ؛ فانه بناء يدل على شخصية قوية وعلى رغبة شديدة فى التسامى والامتياز

* * *

وفى الحق ان معايير الجمال وقوانينه فى الفن الاسلامى مشتركة دائماً بين جمهرة الفنانين . وإننا نجدهم يتركون اتخاذ المثل العليا فى صدق تمثيل الطبيعة ومحاكاتها بدقة وامانة ، ويتخذون مثلاً عليا غيرها ، ويقبلون على التحوير فى الطبيعة والبعد عنها فى رسومهم ، وإهمال الحقيقة الطبيعية فى إبداع الموضوعات الزخرفية . فاذا تأملنا مثلاً الزخارف المشتقة من الزهرة رأينا انهم يغيرون فيها ويجعلون منها موضوعات زخرفية ثم يكونون من الزهر رسوماً مختلفة وتراكيب غاية فى التنوع . فالزخارف المرسومة على شكل الأغصان تتطور حتى تصبح دوائر متماسة فى كل منها وريقة او عدة وريقات ذات اطراف مرسومة بدقة وعناية وفى اوضاع مختلفة . وقصارى القول ان الفنان عندما يستمد نماذجه من الطبيعة يجعلها موضوعات زخرفية وهندسية بحتة . ولكن هذه الموضوعات الزخرفية المزهرة ذات الالتواءات الدقيقة فيها جمال وإبداع ظاهران

وإذا كان فى هذه الموضوعات الزخرفية عنصر من عناصر الحركة بما فيها من الانحناءات المنسجمة فان فى الفنون الاسلامية ضرباً آخر من الزخارف ينتقل بنا الى نوع من السكون والجمود . ذلك هو العنصر الهندسى . وليس هناك من شك فى ان المسلمين قدر لهم ان يظهروا فى هذا الميدان براعة خاصة وان يصلوا فى ذلك الى ابعد حدود التوفيق

ولسنا نقول إنهم اخترعوا الزخارف الهندسية ؛ ولكننا لا نستطيع ان ننكر ما احدثوه فيها من زيادة واشتقاق وتعقيد ، حتى ليمكننا القول إنها تطورت على يدهم تطوراً غير منتظر . وكم يشعر المرء بما كانوا يحسونه من سرور وغبطة فى الوصول الى الزخارف الهندسية المعقدة الغامضة ، وذلك بالجمع بين العناصر النادرة وبابتداع الرسوم الزائدة . وإننا لنرى ضروباً شتى من الخطوط المتشابكة والمتداخلة كالجدائل او كالعقد ، كما نرى الخطوط اللولبية والدوائر والخطوط المنكسرة والملتوية والأشرطة ذات الزخارف التى تشبه اسنان المنشار والحنايا ذات الزخارف المضلعة والمتفرعة من مركز واحد الى الجهات المختلفة — ولكننا نلمس فى الزخرفة الاسلامية ميلاً عجيباً الى الأشكال المكونة من الأطباق النجمية ، التى نجدها فى كثير من العمائر والتحف ، على الجدران والأبواب والمحاريب والمنابر وفى الصفحات المذهبة من المصاحف وفى غير ذلك من المنتجات الفنية فى شتى الأقطار الاسلامية

وكان المثالون والمصورون وغيرهم من رجال الفنون يتمسكون بتلك العناصر الزخرفية التى عرضناها عرضاً سريعاً ، لأنها كانت ميدانهم الرئيسى ، فقد كانوا بوجه عام يبتعدون عن تصوير الكائنات الحية من إنسان وحيوان . ولكننا نعرف انهم كانوا متعصبين فى تنفيذ نظرية التحريم او متساهلين فى ذلك بحسب الأقطار التى كانوا يعيشون فيها واهواء الملوك والذين كانوا يعملون لهم من كبار رجال الدولة . كما نعرف ايضاً انهم حين لم يكترثوا

بمسألة كراهية الصور والتماثيل كانوا يطلقون لخيالهم العنان فى اداء الرسوم الآدمية والحيوانية بأساليبهم الخاصة وتقاليدهم المتبعة

وقد كانت إيران موطن الفنانين الذين عنوا بتحقيق بعض عناصر الحياة فى رسومهم الفنية . ولنذكر فى هذه المناسبة القطع الخزفية ولا سيما ما ينسب منها إلى مدينة الرى ، فاننا نرى عليه رسوماً آدمية دقيقة ذات وجوه تتجلى فيها البساطة والسذاجة بدون ان تخلو الرسوم من الرشاقة والدلال . كما يجدر بنا ان لا ننسى الصور الموجودة فى المخطوطات الفارسية سواء كانت من كتاب الملوك (الشاهنامه) او من دواوين الشعر . ومهما يكن من شيء فاننا نلاحظ فى مصر وفى غيرها من الأقطار الاسلامية ان الفنانين اقبلوا على تصوير الكائنات الحية حين ذهبوا فى التأثر بالفن الايرانى إلى حد بعيد ، كما حدث بوادى النيل فى العصر الفاطمى

ولكننا نستطيع ان نقرر بوجه عام ان الفن الاسلامى اتخذ له اساليب وتقاليد زخرفية بعيدة عن تمثيل الطبيعة الحية . ولكنه استطاع بالرغم من ذلك ان يحتفظ بشيء من الحياة والحركة ، وذلك بفضل بعض المزايا ، ولا سيما الاتزان والرشاقة والمحافظة على النسب وما إلى ذلك

وإذا درسنا من ناحية أخرى توزيع الزخارف فى الفن الاسلامى أمكننا الوصول إلى مبدأين : الأول ان الزخارف تغطى كل المساحات المراد تزيينها فلا تترك من سطحها شيئاً لا زخارف عليه ، وأننا نجد أنفسنا

أمام مساحات تغطيها الزخارف بدرجة خيالية تشعر بمباهج الأعياد والأفراح فنلمس الشعور الدفين فى الفنانين المسلمين الذين يبدون كأنهم يخجلون من ترك اى مساحة صغيرة بدون زخرفة تغطيها

واما المبدأ الثانى فهو ان قوام هذه الثروة الطائلة فى الزخرفة الاسلامية وضع الزخارف الصغيرة جنباً إلى جنب . ونحن إذا تأملنا هذه الزخارف الفياضة راينا سريعاً ان الفروع النباتية تتكرر فى العصابة او الشريط الممدود فتتكون منها التواءات متتابعة من الاغصان والفروع والوريقات ، او رأينا الزخارف الهندسية تتكرر بعينها فى امتداد معين . ومن طبيعة هذه الطريقة فى الزخرفة ان تجذب النظر وتركزه بدون ارادة المشاهد ؛ كما انها تسر اولئك الذين يسبحون فى ميدان الخيال والأحلام ويحبون ان يتبعوا بأفكارهم الزخارف التى تمتد حتى لا يحدها الا اطراف المساحة التى تزينها . وقصارى القول ان هذا الأسلوب يكاد يكون شاملاً حتى اننا لنستطيع ان نستخرج منه قانوناً عاماً فى الزخارف الاسلامية : هو ان هواة الفنون بين المسلمين كانوا يطربون ويتأثرون برؤية الموضوعات الزخرفية تتكرر تكراراً لا حد له

فكراهية الفراغ ثم تكرار الموضوع الواحد ، هما القاعدتان اللتان سار عليهما الفنانون المسلمون فى العصور الوسطى . وإذا اردنا ان نتذوق التحف الفنية الاسلامية وان نفهم منتجات رجال الفن فى الأقاليم الاسلامية فى العصور الوسطى فان علينا ان نذكر دائماً هاتين القاعدتين . وقد كتب

بعض المؤلفين حديثاً ان التحفة الفنية إذا كان فيها تكرار موضوع زخرفى او وضع او فكرة فانها تكتسب اتساقاً وانسجاماً معقولين وتصبح كأنها من الشعر الرقيق

على ان هذه الميول التى شرحناها ليست صحيحة دائماً فى ما يخص العمارة الاسلامية . حقاً ان عناية الفنانين المسلمين بتحليل الموضوعات الزخرفية بدون تمييز بين المهم منها وغير المهم ثم حرصهم على اتقان مظهرها اتقاناً يصل فى بعض الأحيان حد التكلف ، كل هذا سار بالفنون الزخرفية الاسلامية فى سبيل التطور حتى وصلت الى إفراط لا حد له . ومع ذلك كله فاننا لا نستطيع ان نقول فى ثقة واطمئنان إن الفن الاسلامى فن زخرفى قبل كل شىء . اننا نرى فى بعض الأحيان ان كثرة الزخارف والمبالغة فيها بسبب كراهية الفراغ والرغبة فى الفرار منه ، وكذلك قلة التنوع فى هذه الزخارف بسبب تكرارها فى عصابات طويلة ، كل هذا قد يسلب العمائر بعض ما فيها من عظمة وجلال ؛ ولكنه لا يفقدها سحرها وما فيها من جاذبية عجيبة . وفى الحق ان من النادر جداً ان نرى بناء لا يمتاز إلا بانسجامه وحسن تنسيقه وابداع تخطيطه ، فان الجدران تغطى كلها بزخارف تظهر كأنها كانت غرضاً فى ذاتها لا علاقة له بالبناء نفسه ، مما يجعل الصلة بينه وبينها غير متينة ويؤثر على وحدة البناء واجزائه تأثيراً غير طيب

ولسنا نريد فى هذا المقام ان ننقد او نعطى درساً فى الذوق الفنى ؛

ولكننا نريد ان نظهر ان اساليب الزخرفة عند المسلمين لم تكن تتفق مع الأساليب الكلاسيكية فى تركيب الزخارف وتكوينها الا فى حالات نادرة . فالمبالغة فى الزخرفة كانت من الواجبات التى يشعر بها الفنان فى الاسلام وكانت من اهم الصفات الذاتية فى عبقريته . وليس غريباً مثلاً اننا لا نجد فى التحف الاسلامية زخارف او رسوماً قصد الفنان اظهارها واعلاء شأنها فأحاطها بمساحات عارية من الزخرفة حتى تبدو للعيان وتنطق للناظرين . واذا حدث ان عثرنا على بعض تحف فيها مثل هذه الزخارف فلن يكون عددها يستحق الذكر

ومهما يكن من شيء فان الزخارف الاسلامية دقيقة جداً حتى اننا حين نصفها ، نضطر الى الالتجاء الى الاصطلاحات المستخدمة فى الصناعات الفنية الدقيقة كصياغة المعادن ونقشها والتطريز وصناعة المخرمات وما الى ذلك . وعلى كل حال فالثابت ان هذه الزخارف الدقيقة تصيب نجاحاً كبيراً فى التحف الفنية الصغيرة المصنوعة للزينة وحسن المنظر

* * *

وهكذا نرى ان الزخارف الاسلامية سارت فى طريق التجريد ، وبلغته بتحوير الزهور وتنسيقها ورسمها فى اسلوب يبعدها عن اصولها الطبيعية او بتركيب رسوم هندسية ثم بتحلية هذا كله بالحروف العربية الجميلة التى تكسبه رشاقة واتزاناً عظيمين

وكان الذوق الفنى العام لا يقبل الفراغ بل يفر منه ويعمل على تغطية المساحات بالزخارف المرصوصة بعضها بجوار بعض فى تكرار لا نهاية له . ويشترك الفن الاسلامى فى هذا الميدان مع الشعر والموسيقى العربية

وقد رأينا من اللازم ان نكتب الصفحات السابقة فأقدمنا على ذلك ؛ واذا كان بعض ما فيها يبدو كأنه درس يقصد به فرض رأى او تغليب نظرية فاننا نستميح القراء عذراً فى هذا . وحسبنا اننا لم نقصد الا تحبيب القوم فى فنون الأقطار الاسلامية . وخير طريق الى ذلك ان يعرف المرء مبادئها ليمكنه الحكم على تطبيق تلك المبادىء واستخدامها . ولا نظن ان على الغربى ان يبذل فى هذا جهداً لا يستطيعه ، لأنه فى الواقع يبذل مثل هذا الجهد فى حياته اليومية بدون ان يشعر ، فيقرأ كتاباً ثم يستطيع بعده ان ينصت فى حفلة موسيقية كما انه يستطيع ان يتذوق السينما بعد اعجابه بالتمثيل المسرحى

وصفوة القول ان الغربى جدير به ان لا يتفقد فى الفنون الاسلامية صفات لا توجد ولا يجب ان توجد فيها

والفن الاسلامى ليس فناً ناشئاً من الميل الغريزى ؛ ولكن زخارفه ممتازة وجميلة وارستقراطية . ونحن لا نجد فيه العنف والعمق والخشونة والحياة التى امتازت بها الفنون الكلاسيكية . فالزخارف الاسلامية التى نراها فى الجص او الصور او الصفحات المذهبة او تربيعات القاشانى او الخشب المحفور او غير ذلك ، جلها عبوسة وعنيفة ومجردة ، وهى فى بعض

الأحيان رشيقة وجميلة ؛ ولـكنها على الدوام غنية وفاخرة وفيها افراط كثير . وليس هناك فى الفن الاسلامى ما يؤثر فى النفس او فى القلب تاثيراً عميقاً ؛ ولكننا نستطيع ان نعجب اعجاباً لا حد له بما فيه من اتزان وانسجام وثروة زخرفية ومهارة وسحر وجاذبية

دليـــل المتحف

القـاعة ١

هذه القاعة مخصصة للمقتنيات الجديدة فى كل سنة . ولذا كانت التحف المعروضة فيها من عصور مختلفة وأقاليم اسلامية متنوعة . وتعرض الدار فى هذه القاعة التحف التى تشتريهـا أو التى تهدى إليها أو التى تعثر عليها فى حفائرها . فتظل بضعة أشهر ثم توزع على سائر قاعات المعرض بحسب طرازها الفنى أو مادتها

ويجد الزائر فى صدر القاعة خزانة كبيرة فيها صحون وأباريق من الخزف المصنوع فى آسيا الصغرى أو دمشق . وهذه المجموعة معارة من المسيو كليكيان لعرضها فى الدار

القـاعة ٢

أرض هذه القاعة من الفسيفساء . ويرى الزائر بجوار الجدار الغربى « صفة » من الفسيفساء الرخامية المختلفة الألوان ، من أزرق وأبيض وأصفر وأحمر . وقوام هذه الصفة « جلسة » أفقية محمولة على أعمدة

صغيرة ، فوقها عقود منكسرة ، أركانها [1] مكسوة بمجاميع من الفسيفساء ذات أشكال كثيرة الأضلاع فى أوضاع نجمية . أما الجزء العلوى من الصفة فمكون من ألواح رخامية تحيط بها عصابات أو أشرطة ذات أشكال نجمية

وفى وسط القاعة زير من الرخام ، سطحه الخارجى مزين بزخارف نباتية ناتئة محصورة بين شريطين : العلوى من كتابات كوفية والسفلى من رسوم الأسماك . ويرجع هذا الزير الى القرن الرابع عشر الميلادى . أما حمالة الزير (الكلجة) فأقدم عهداً منه ، وزخارفها بسيطة

القاعة ٣

أشرنا فى الصفحات السابقة الى ما كان للفن الطولونى من شأن خطير . فان احمد بن طولون مؤسس الأسرة الطولونية هو الذى شيد أقدم المساجد التى لا تزال باقية على حالها فى مصر . وهذا الجامع محل إعجاب الزائرين . وفى الحق إنه جدير بذلك ، لابداع تصميمه ، وتناسب أجزائه ، وجمال زخارفه الجصية ، وجلال «الشرفات» الضخمة التى

---

(١) الركن أو الكوشة أو الحصر ترجمة لكلمة écoinçon بالفرنسية و spandrel بالانجليزية و Zwickel بالألمانية . وهو للمساحة المثلثة وغير المنتظمة المحصورة بين أنحناء العقد والزاوية القائمة التى تحصره بينها ، أو المساحة المحصورة بين عقدين متماسين (المترجم)

تعلو سوره الخارجى ، ولغرابة منارته ، التى أعيد بناؤها فى القرن الثالث عشر الميلادى على نمط المنارة القديمة

ونذكر هنا ان قدوم ابن طولون الى مصر سنة ٨٦٨ ميلادية بعث فى مصر طرازاً فنياً جديداً ، فيه خروج على الأساليب المحلية الموروثة التى كانت لا تزال محبوبة وباقية فى وادى النيل . ولم يكن الطراز الجديد غريباً عن الأساليب الزخرفية فى العراق ولاسيما فى مدينة سامرا التى كان الخلفاء العباسيون قد اتخذوها عاصمة جديدة لهم بعد أن هجروا بغداد

ونحن نستطيع أن نلمس هنا الصلة الوثيقة بين الطراز الطولونى وزخارف سامرا . وذلك بفضل دائرة الآثار القديمة فى العراق ، التى تفضلت فأهدت لمتحفنا كل ألواح الزخارف الجصية المعروضة على الجدار القبلى فى هذه القاعة . وتلك الزخارف مستخرجة من أطلال سامرا ويمكننا بفحصها أن نرى مبلغ تأثيرها فى الفن الذى ازدهر بوادى النيل حين كانت سامرا عامرة وكانت جدران بيوتها مزينة بمثل هذه الزخارف الجصية

ويرى الزائر على الجدار البحرى فى القاعة نماذج مصبوبة من زخارف جصية فى بيت كشفت دار الآثار العربية أطلاله بحرى الفسطاط . ورسوم هذه الزخارف الجصية تمت بأوثق الصلات الى رسوم الأخشاب أو المنسوجات المعروضة على مقربة منها . وليس هذا نادراً فى الفن

الاسلامى ؛ فان نفس الموضوعات الزخرفية تستخدم فى التحف الفنية مهما اختلفت المادة التى تصنع منها

ومهما يكن من شىء فاننا نلحظ فى الطراز الطولونى ظهور أسلوب جديد فى تزيين الجص والخشب . فقد ترك الفنان التجسيم وآثر عليه الزخرفة بالقطع وبالحفر الغائر . فأصبحت زخارف الأخشاب الطولونية والزخارف الجصية التى ترجع الى ذلك العصر محفورة بعمق عظيم وقطعت فيها الرسوم قطعاً عنيفاً يشعر بالقوة والشدة . أما أهم الموضوعات الزخرفية فالأشرطة والجدائل والأشكال الحلزونية والخطوط الملوية . وكلها مرسومة باتساع ووضوح وحجم كبير ويبدو عليها شىء من الشدة والعنف . فالفنانون لا يرمون إلى الأناقة والظرف بقدر ما كانوا ينشدون القوة

وكذلك تظهر هذه الزخارف على قطع النسيج الصوفية ، وبوسطها فى بعض الأحيان رسوم حيوانات . بل إن الألوان المختلفة فى تلك الأقمشة تكسب زخارفها مظهر الحفر العميق فى الخشب الطولونى . فضلاً عن أن التباين الشديد فى الألوان يزيد فى ظهور أجزاء القطعة ، ويبدو كأنه يحد زخارفها ويحجزها فى مساحة معينة فاذا أضفنا إلى هذا كله خشونة القماش نفسه رأينا سبب ما نحسه فى هذه القطع من قوة فياضة وعظمة سامية

وفى وسط القاعة خزانة بها بعض نماذج من خزف سامرا . وهو خزف ذو بريق معدنى ذهبى على أرضية بيضاء أو ذات لون سمنى .

أما زخارفه فهندسية ، وبه نقط . على أننا نستطيع أن ننسب الى مصر الصحن ذا الزخارف المكونة من رسم قارب كامل الأدوات والمقاذيف والأعلام وتحته رسم سمكات متتابعة (أنظر اللوحة الفنية رقم ١ من لوحات هذا الدليل) . وفى الحق أن الخزف الطولونى يشبه تماما الخزف الذى عثر عليه المنقبون فى أطلال سامرا ، حتى أن التمييز بينهما صعب إلى حد كبير ، وزخارفه منقولة عن الزخارف العباسية ، ويبدو عليها شيء من الجمود والفتور حتى عندما تكون الرسوم صوراً لكائنات حية

وقد قامت فى السنين الماضية مساجلات عنيفة بشأن هذا الخزف ذى البريق المعدنى ؛ ولكن هذا الحوار قد ضعف الآن . فان سامرا كان لها تأثير كبير على فنون الطولونيين . على أن تلك المدينة كانت مؤسسة صناعية وقتية فلم تحتفظ بمجدها إلا مدة قصيرة (٨٣٦ – ٨٨٩ ميلادية) وأكبر الظن أن الفخاريين الذين كانوا يشتغلون فيها قدموا إليها من إيران

وعلى كل حال فان الفن الطولونى يدل فى مجموعه على عظمة عنيفة فيها جفاف وفيها وضوح تام يفجأ المشاهد وينفذ الى نفسه

١ — حشوة من خشب ، عليها فروع نباتية كبيرة منقوشة بالحفر البعيد الغور ، وفوقها كتابة كوفية ذات حروف قصيرة وغليظة ، وتعبر كلماتها عن بعض الأدعية المألوفة والتمنيات الطيبة (بركة ويمن وسعادة لصـ..[احبه])

٢ — حشوة من خشب ، فى اعلاها عصابة من زخرفة على شكل أسنان المنشار . وتحت هذه العصابة رسم حمامتين متقابلتين فى وسط فروع نباتية

٣ — قطعة نسيج من الصوف . ارضها حمراء وعليها رسم زهور محرفة ومنسقة وبيضاء اللون وذات مسحة ساسانية

٤ — قطعة نسيج من الصوف . أرضها زرقاء وعليها فروع نباتية كبيرة وخضراء اللون

٥ — قطعة نسيج من الصوف ، ارضها سوداء وعليها زهرة كبيرة محرفة ومنسقة وتجمع بين الألوان الأبيض والأحمر والأخضر الباهت

وقد عرضت الدار فى هذه القاعة بعض شواهد القبور من مجموعتها التى يبلغ عددها نحو ثلاثة آلاف شاهد من الخمسة القرون الأولى بعد الهجرة

ولا شك فى ان الكتابة العربية معقدة إلى حد كبير ؛ بل ان صعوبة قراءة الكتابات الأثرية قد تضعف من همم الناطقين بالضاد أنفسهم . ويرجع سبب هذا الغموض إلى أن الكلمات تكتب على مرحلتين : الحروف أولاً ثم ما يلزمها من نقط وحركات . وقد كان المتبع — ولا سيا فى الكتابات التاريخية أن لا ترسم الحركات . فضلا عن أن فى الكتابات العربية التى ترجع إلى القرون الأولى بعد الهجرة عاملا آخر يكسبها شيئاً من الغموض ويجعل قراءتها أمراً غير سهل . ذلك

أن بين الحروف العربية عدداً فوقه أو تحته نقطة أو نقطتان أو ثلاث . ووجود هذه النقط أو حذفها له أثر فى تمييز الحروف وإمكان قراءتها ؛ ولكن الكتابة الكوفية ، وهى ذلك النوع ذو الزوايا ، لا تستخدم فيها النقط (فلا يدرى القارىء مثلا هل الحرف باء أو تاء أو ثاء ولا يدرى هل هو سين أو شين أو هل هو طاء أو ظاء فقد تكون الكلمة « بيت » وقد تكون «نبت») فمن الضرورى إذن أن يفهم القارىء نص الكتابة ليستطيع قراءتها على الوجه الصحيح . وقد يبدو هذا غريباً

ومهما يكن من شىء فان تطور الكتابة العربية بدأ على شواهد القبور التى يمكن أن تعتبر بحق خير سجل لبيان المراحل المختلفة التى مر بها الخط العربى فى أطوار تاريخه . وليس عجيباً ان يعنى الفنانون فى كتابة تلك الشواهد بتجميل الآيات المناسبة التى اقتبسوها من القرآن الكريم ونقشوها على الشواهد . وأصبحت صناعة تلك الشواهد فناً شعبياً لا يمكن تجاهله على الرغم من عيوبه وما فيه من بساطة وسذاجة

ونحن نرى ان مظهر الكتابات على شواهد القبور فى القرون الأولى بعد الاسلام يختلف عن مظهر الوثائق التاريخية التي توقفنا على بعض أعمال الحكومة وما إلى ذلك من الأمور الدنيوية ، فان الحروف فى الكتابات الأخيرة اكثر شدة وأعنف مظهراً وتشعر بشىء من التعاظم والاختيال غير يسير

وعلى كل فان ميدان الزخارف الكتابية فى الاسلام واسع جداً ،

فآثاره عظيمة وأنواع الكتابات فيها مختلفة ؛ بل ان كثيراً من الأمم الأخرى نقلت عن الاسلام زخارفه الكتابية الجميلة

والمشاهد ان شواهد القبور ذات الكتابة المحفورة فى الحجر حفراً غائراً ومجوفاً ليست متقنة الصناعة ، فالتناسب معدوم بين الحروف ، والكلمات غير متزنة ، والسطور غير مستقيمة . بينما الشواهد ذات الحروف المنقوشة فى الحجر نقشاً بارزاً تظهر فيها العناية بجمالها ومظهرها الفنى مما يدعونا ان نرجح ان الرسام كان يعنى بعمل « تصميم » للشاهد قبل البدء فى حفر الكتابة

ولما كانت الكتابة العربية من اخطر العناصر شأناً فى الزخارف الاسلامية فان فى استطاعة المرء ان يعجب بما فيها من الانحناءات والخطوط المتشابكة والاتزان ، حتى إذا كان لا يستطيع قراءتها واستطلاع معناها

وفى القرن الثانى عشر الميلادى بطل استخدام الخط الكوفى فى الكتابات التاريخية وفى شواهد القبور لحل محله الخط النسخى ، وهو كما نعرف مستدير ، ولا نجد فيه الزوايا التى عهدناها فى الخط الكوفى . ويرجع الفضل فى هذا التغيير إلى ثورة السنيين على مبادىء الفاطميين الشيعية ؛ فان هذه الثورة او الحركة السياسية أدت إلى انقلاب عنيف فى النظم الحكومية والاجتماعية وإلى تغيير فى الأساليب المعمارية ، وعنيت بأن لا تبقى على أدنى أثر من آثار الماضى السياسى . ولكن الفنانين أدركوا

ان الخط الكوفى ذا الحروف المجملة برسوم الزهور والزخارف النباتية — وهو الذى نسميه الخط الكوفى المزهر — يمتاز بطابع فنى وزخرفى يفوق الخط النسخى المستدير . ولذا فانهم ، مع خضوعهم لمقتضيات السياسة فى تركه وعدم استخدامه فى الكتابات التاريخة ، احتفظوا به ولجأوا إليه فى بعض الكتابات الدينية أو فى أغراض زخرفية

٦ — شاهد من رخام ، عليه كتابة نقشت فى عمق غائر فتكون حولها إطار مائل ، والحروف منقوشة بوضوح وبروز شديدين ، ومجملة فى نهاياتها باضافات وذيول ملتوية ومقسمة الى فصوص او مشققة الى عدة اجزاء . وهذا الشاهد مؤرخ سنة ٢٤٣ ﻫ (٨٥٧ ميلادية)

٧ — شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ ﻫ . (٨٥٧ م.) وحروفه الكوفية شديدة البروز وبعضها مجمل بعناصر زخرفية

٨ — شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ ﻫ . (٨٥٨ م.) وحروفه الكوفية قليلة البروز ومحلاه بزخارف كثيرة ، يظهر انها متأثرة بالأساليب الفنية العراقية الى حد بعيد . وتمتاز هذه التحفة البديعة بأن عليها إمضاء « مبارك المكى »

القاعة ٤

عرضت الدار على جدران هذه القاعة اجزاء زخرفية من الحجر والرخام يرجع تاريخها الى عصور مختلفة . اما تيجان الأعمدة المعروضة

فى الجزء الغربى من القاعة فأحدها فرعونى والأخرى من العصر المسيحى فى مصر . وانما عرضت هنا لأنها واردة من بعض المساجد . وفى شرق القاعة مجموعة من الأزيار الرخامية على حمالات تعرف الواحدة منها باسم « كلجة » ، وهذه الحمالات مصنوعة على هيئة سلحفاة ولكنها لا تمت للسلحفاة الا بشبه يسير . وبين هذه القاعة والقاعة التى تليها ، أى فى الجزء العلوى من الواجهة البحرية للقاعة الرابعة ، مجموعة شبابيك مصبوبة من الجص وعليها نقوش ، والفراغ الحاصل بين النقوش مسدود بقطع من الزجاج الملون

١ — شاهد من حجر مؤرخ سنة ٣١ هـ. (٦٥٢ م.) وعلى كتابته مسحة أولية كما اننا نجد فى حروفه بعض خواص هجائية تؤكد صحة التاريخ المنقوش عليه ، ويرجع تاريخ هذا الشاهد ، بالنسبة ، لمصر الى ما بعد الفتح الاسلامى باثنى عشر عاماً

٢ — كتلة من الرخام عليها نقش بارز يمثل حيواناً مفترساً فى هيأة زحف وتقدم . وتبدو على هذا النقش شدة وقوة ، كما أننا نلاحظ أن تفاصيل العضلات والمعرفة متقنة ودقيقة ، مما يجعلنا ننسب هذه التحفة الى العصر الفاطمى

٣ — لوح من رخام مزين بزخارف تمثل حماماً وسمكا . وعليه كتابة كوفية (من القرن الحادى عشر الميلادى)

٤ — ثريا (تنور) من نحاس على شكل منشور مثمن ، يتركب من

ثلاث طبقات مخرمة ، ونرى فى اعلاها ، وفى اسفلها ، وبين الأولى والثانية ، والثانية والثالثة ، أربعة « دربزينات » بارزة وبها خروق للبزاقات (القناديل) . وفوق الطبقة العليا شرفات على شكل زهرة الزنبق ، ويوجد مثلها أيضاً فى الطبقة الوسطى حول عصابة من النحاس منقوش عليها الكتابة التاريخيه . اما الدورتان العليا والسفلى فعليهما زخارف من أشكال كثيرة الأضلاع فى اوضاع نجمية . وفوق الثريا قبة صغيرة وهلال . على نحو ما نرى فوق منارات المساجد أو مآذنها . ومع أن مثل هذه الثريا معد للتعليق فان لها أرجلاً يمكن أن تقوم عليها . وطراز هذه الأرجل فى اكثر الأحيان ليس انيقاً . وهى فى الثريا التى نحن بصددها الآن متصلة بعضها ببعض بوساطة عقود ذات فصوص . وكوشات هذه العقود (أركانها) مجملة بزخارف مخرمة . وهذه الثريا باسم السلطان المملوكى الناصر حسن (١٣٦٢ م٠)

القـاعة ٥

يرى الزائر على جدران هذه القاعة قطعاً من زخارف مصنوعة من الجص فى مختلف العصور الاسلامية بمصر . اما الخزانتان ففيهما قوالب لصياغة الحلى والمباخر . وفى الجزء الغربى من ارض القاعة فسقية جميلة من الفسيفساء المركب من الرخام المختلف الألوان ؛ ويظهر انها من القرن

الثالث عشر الميلادى ، نظراً لتنوع زخارفها الهندسية وما يبدو فيها من دقة واتقان. والمعروف ان استخدام الفسيفساء فى الفسقيات أمر مألوف منذ العصور القديمة ، فان رسومه ، حين يسقط عليها الماء ، تكسب افنية البيوت جمالاً وجاذبية . وترك المسلمون الصور الآدمية واستخدموا العناصر الهندسية فى تلك الرسوم. ويجد الزائر فى الفسقية التى نحن بصددها زخارف مكونة من مثلثات ونجوم وأشكال متعددة الأضلاع مؤتلف بعضها ببعض فى انسجام واتزان ، يزيدهما توافق الألوان جمالا على جمال . فتتكون هذه الفسيفساء فى مجموعها من مربعات ومستطيلات محاطة بأجزاء أخرى ثانوية من بلاط الفسقية

وفوق الفسقية على الجدار الغربى « صفتان » من الجص (شباكان كاذبان) عليهما زخارف بالقطع ، نرى ان جزءها المتوسط داخل قليلاً ومزين بوريدات مخرمة تعلوها دلايات (مقرنصات) مرتكزة على شبه عمودين ومحاطة بعقد ذى ثلاثة فصوص ، وفى الصفتين عناصر زخرفية أخرى من كتابات كوفية مزهرة وأخرى نسخية وبعض الزخارف الهندسية وزخارف من فروع نباتية دقيقة

١ — أحد الواح الرخام المعروضة على الجدار الشرقى . وهذه الألواح كانت مستخدمة فى الأسبلة . وكانت توضع مائلة بعض الميل فيسيل الماء فوقها ببطء ويبرد بتعرضه للهواء . واللوح الذى نحن بصدده الآن مجمل فى جزئه الأوسط بزخارف نباتية على شكل زهور محورة

ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة جداً . أما حافة اللوح فقوامها عصابة من الحيوانات ذوات الأربع (القرن الخامس عشر الميلادى)

٢ — جزء من لوح من الفسيفساء المصنوع من الرخام ذى الألوان المختلفة من أصفر وأحمر وأسود وفيه قطع من الصدف . وتتكون زخارفه من عدة عقود ، قد زينت خصورها أو كوشاتها بأشكال نجمية. اما باطن العقود فمغطى بزخارف من نجوم بينها مناطق صليبية الشكل (القرن الرابع عشر الميلادى)

٣ — وهناك ثريا كبيرة معلقة فى وسط القاعة. وهى من النحاس الأصفر المخرم ولها إثنا عشر جانباً وأربع طبقات مزينة بأشكال كثيرة الأضلاع فى أوضاع نجمية . وقد كتب صانع هذه التحفة ، بدر بن أبى يعلا ، أنه أتمها فى أربعة عشر يوماً . وهى مؤرخة سنة ٧٣٠ ﻫ. (١٣٣٠ ميلادية)

القاعة ٦

يحق لمصر أن تفخر فى تاريخها الفنى بما بلغته فى صناعة الحفر على الخشب من تفوق واتقان ؛ فقد ظلت شهرة فنانيها واسعة فى هذا الميدان حتى القرن السادس عشر الميلادى . واستطاعوا أن يسايروا الذوق الفنى وان يتطوروا فى مرونة وبراعة عجيبتين . ولسنا ننكر أن وادى النيل كان منذ العصور القديمة فقيراً فى الخشب ، فكان المصريون يستخدمون

جذوع النخل فى إنشاء السقوف البسيطة وفى ربط الجدران المشيدة بالآجر . ولكن هذا النوع من الخشب لم يكن صالحاً لكل الأغراض فأقبل المصريون على استيراد بعض انواع الخشب الأخرى من سورية وآسيا الصغرى . ولما نشبت الحروب الصليبية ضعفت حركة التجارة فى الخشب ولم يكن استيراده سهلاً فى كل الأوقات او بالكميات المطلوبة . وارتفع ثمنه فى مصر لأن حكومة البندقية ، ثم البابا نفسه ، حرما إصداره الى مصر تحريماً قاطعاً ، خشية ان يستخدمه المسلمون بمصر فى تشييد السفن الحربية والتجارية . على ان التجار الأوروبيين لم يستطيعوا الاذعان لهذا الأمر ولم يكترثوا دائماً بتنفيذ مثل هذا الحكم ، الذى كان يحرمهم من أرباح طائلة . ولذا فان تجار جنوة وپيزا لم ينقطعوا عن إحضار الخشب الى دمياط من آسيا الصغرى وشبه جزيرة القرم . وكانت الحكومة فى عهد السلاطين المماليك تخص هذه المسألة بجانب كبير من عنايتها ، فأفلح السلطان قلاوون سنة ١٢٩٠ ميلادية فى ان يجعل ملك اراجون يصرح لأهل تلك المقاطعة بحمل الخشب الى الثغور المصرية . وحدث بعد ذلك أن كان السلطان قايتباى يرسل الى سورية فرقاً من الجنود المدججين بالسلاح ليحضروا الخشب الى مصر

والظاهر ان غلو الخشب وقلته دفعا الصناع المصريين الى الاقتصاد فيه والى استخدامه وزخرفته كأنه من المعادن النفيسة

ومهما يكن من شىء فقد وصلتنا تحف خشبية بديعة من شتى العصور

فى تاريخ مصر الاسلامية . وأقدم هذه التحف يذكرنا بالأساليب الزخرفية فى الفن المسيحى الذى ازدهر بمصر فى القرنين السادس والسابع بعد الميلاد . وقد كان هذا الفن مشبعاً بالعناصر والتأثيرات الهلينية والساسانية . على أن لدينا عاملاً جديداً يجعلنا لا نتردد فى نسبة هذه التحف القديمة إلى العصر الاسلامى برغم مظهرها الكلاسيكى . هذا العامل هو وجود الكتابة الكوفية وبعض الآيات القرآنية على تلك التحف

أما فى العصر الفاطمى فان لدينا من تنوع الزخارف وجمال الصناعة ودقتها ما لم يصل إليه الفنانون بعد ذلك قط . وحسبنا منبر جامع قوص بمصر العليا ، ومنبر جامع سينا ، ومنبر حرم الخليل فى فلسطين ، ومحراب مشهد السيدة رقية ، فانها كلها آية فى كمال الصناعة ودقة الزخارف واتقانها اتقاناً قل أن يبلغه اتقان أية تحف خشبية اخرى . وليست المساحات المراد تزيينها قطعة واحدة فى كل الأحيان ، فقد تكون حشوات خشبية صغيرة متعددة الأضلاع ومجمعة بعصابات تؤلف نجوماً او اشكالا هندسية . وقد ظل هذا الأسلوب فى صناعة الخشب قائما بمصر حتى نهاية العصر المملوكى . وقد كانت الحشوات تجمل ، فى اغلب الحالات ، برسوم خطوط متشابكة دقيقة مع رسم وريقات العنب وحباته . كما أن بعض الأبواب الفاطمية الضخمة كانت مزينة برسوم آدمية وحيوانية . واكبر الظن أن هذه الأبواب كانت حيناً من الدهر فى قصور الخلفاء الفاطميين . وثمة «حشوة» من أحد هذه الأبواب ، ذاع صيتها وهى محفوظة الآن فى

دار الآثار العربية وعليها رأسا حصانين متدابرين ، فى أسلوب فنى إيرانى فيه شئ من الجفاف والبرود ، ولكن النقش مفرغ بدقة تامة وعناية تظهر فى جميع أجزائه

وقد احرزت دار الآثار العربية منذ نحو ثلاثين سنة مجموعة من الواح خشبية ذات طابع فنى غير عادى ؛ فان عهدنا بالفنون الاسلامية أن نتبين فيها العناصر الجميلة الهادئة اللطيفة ، ولكن فى هذه التحف الخشبية الثمينة ما يبعث على التأثر بالحركة والحياة اللتين تنبعثان منها ويحمل على الاعجاب بما يتجلى فيها من غنى الزخارف واتقان الصنعة . والمرجح اليوم أن هذه الألواح كانت فى قصور الفاطميين . وعلى كل حال فان على الألواح سالفة الذكر مناطق مسدسة الشكل أو جامات متعددة الفصوص ، قد نقش فيها بالحفر رسوم حيوانات وأشخاص ، إما مفردة وإما مجتمعة فى مناظر موسيقى أو رقص أو شراب أو صيد ، وكل هذه المناظر والرسوم منقوشة فى بروز واضح فوق أرضية من فروع نباتية أقل بروزاً (أنظر اللوحتين ٢ و٣) . وليس من شك فى أن هذه التحف الفنية تدل على أن صانعيها كانوا يتقنون تصوير الحركة ويفهمون حق الفهم كيف ينتفعون بالضوء وتأثيره وتوزيعه

أما الزخارف الهندسية فانها تبلغ أوج عزها إبتداء من العصر الأيوبى حين أقبل الفنانون على استعمالها وتوفروا على اتقانها . وقد كان استخدامها فى التحف الخشبية عجيباً ؛ لأن الفنانين كانوا يعنون بنقش كل جزء من

أجزائها نقشاً دقيقاً ، فى صبر ودقة وحماسة ، كأن هذه الأجزاء لا شأن لها فى المجموع الذى تكونه . فكم نجد المربعات والمعينات والمنحرفات والنجوم تتداخل بعضها فى بعض أو يوضع بعضها فوق الآخر أو توضع فى تراكيب مختلفة ، بدون أن يكون لاختلاف أوضاعها أى تأثير ضار فى قيمتها الفنية . وقل ان نرى فى هذه الأشكال الهندسية المتعددة الأضلاع موضوعاً زخرفياً رئيسياً يظهر ويبدو فى وضوح بين تفاصيل زخرفية أخرى تحف به . بل ان الحقيقة عكس ذلك ؛ فان المشاهد يقف أمامها محتفظاً بحريته كلها وفى استطاعته ، كيفما أراد أو بحسب النقطة التى تتجه إليها عينه ، أن يكون بنظره ويحدد لنفسه أشكالاً هندسية ليست عناصرها وقفاً عليها وإنما تتكاتف مع عناصر أخرى لتكوين أشكال هندسية جديدة . فكأننا حيث ننظر يمكننا أن نرى فى الزخرفة أشكالاً هندسية متباينة . وقصارى القول أن هذه الأشكال الهندسية لا تؤلف موضوعاً كاملا متماسكا ، وأن علينا ، إذا أردنا فهمها والاعجاب بها ، أن نحلل عناصرها وأجزاءها . ومع هذا فان التواءاتها الهوائية المتقلبة تسبح بنا فى ميدان من الأحلام اللطيفة

وظل الفنانون المشتغلون بالحفر فى الخشب ينتجون التحف الدقيقة . وكثرت المنابر والكراسى والدكك . ونشأت بعض أساليب جديدة فى الصنعة ، كتطعيم الحشوات بخيوط أو أشرطة رفيعة (ستريكات) من نوع آخر من الخشب أغلى ثمناً وأندر وجوداً ، أو بالعاج والعظم . كما كانوا

فى بعض الأحيان يكسون الخشب بطبقة دقيقة من الفسيفساء[1] مكونة فى الغالب من قطع صغيرة من الأبنوس والسن. ويشهد عصر المماليك إزدهار صناعة «المشربيات». وهى مجموعات من الخشب المخروط الدقيق الصنع، تتفاوت فتحات عيونها اتساعاً وتملأ أحياناً بالخشب المخروط لتكوين كتابات أو رسوم، وذلك بترك العيون الأخرى واسعة كأرضية يظهر منها الرسم او الكتابة؛ وقد كانت المشربيات تمتد من جدران البيوت الى الطريق فساعدت على تجميل بعض شوارع القاهرة وطرقاتها وعلى إكسابها طابعاً خاصاً

١ — لوح من خشب، عليه زخارف تذكر بالأساليب الفنية الساسانية وهو مقسم الى مناطق تكاد تكون مربعة. وتحتوى ثلاث مناطق منها على زخارف مكونة من كرات تحف بها من اليمين واليسار ورقة على شكل جناح. وتبرز الكرات والجناحان على أرضية من رسوم وريقات العنب. وبين المناطق الثلاث سالفة الذكر منطقتان، قوام زخرفة كل منها شجرة ذات جذع رفيع وفيها أوراق ويحدها من فوق

---

(١) بالفرنسية marqueterie أى الترصيع وهى الفسيفساء الزخرفية من الخشب النفيس والعاج والصدف وغيرها، تكسى بها الطبقة المراد زخرفتها. والفرق بينها وبين التلبيس أو التطبيق أو التكفيت incrustation أن السطح المطبق incrusté تحفر فيه الرسوم ثم تملأ الشقوق التى تؤلف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة أغلى قيمة. أما فى الترصيع marqueterie فان طبقة الزخرفة الجديدة تلصق على السطح كله (المترجم)

ومن اليمين واليسار عقد ذو فصوص عديدة . وفى طرفى اللوح مجموعة من المراوح النخيلية (پالمت) رتبت سيقانها بطريقة هندسية بحتة (بين القرنين الثامن والتاسع الميلاديين)

٢ — حشوة من خشب صنعت فى بلاد الجزيرة . فى أعلاها سطران من الكتابة الكوفية ، وتحتها عقد فارسى ، نرى فى كل من ركنيه زخرفة مفرغة تمثل هرماً ذا قاعدة مثلثة الشكل . أما باطن العقد ففيه منطقتان غير متساويتين فى الارتفاع وهما مجملتان بموضوعات زخرفية من الفصيلة النباتية ، تمتاز بما فيها من اتزان وانسجام مع القوة والوضوح (من القرن العاشر الميلادى)

٣ — حشوة من خشب منقوش فيها بالحفر رسم رأسى حصانين متدابرين تبدوان كأنهما إمتداد ساق نباتى كما تظهر الأذنان كأنهما مبدأ التواءات فروع نباتية زخرفية (من القرن العاشر الميلادى)

٤ — حشوة ذات زخارف فيها شىء من الجفاف والجمود ومحفورة فى عمق كبير . والسيقان والوريقات منقوشة بعناية ظاهرة (من القرن العاشر الميلادى)

٥ — حشوة من خشب ، مفرغة ومخرمة . وقوام زخرفتها فروع نباتية مكونة من سيقان ووريقات ذات عروق كثيرة . والسيقان والوريقات محصورة بين إطارات ذات فصوص كثيرة أى مكونة من عدة أقواس متصلة بعضها ببعض . وكل إطارين مشتبكان . وهذه الاطارات والاطار

الخارجى فى الحشوة كلها مجملة بدوائر صغيرة محببة (من القرن الثانى عشر الميلادى)

٦ — جزء من لوح خشبى، عليه زخارف آدمية، ففيه نقوش تمثل طيوراً وتيوساً وصائداً يقتنص حيواناً مفترساً من فصيلة القط. كما نرى فى نقوشه رسوم موسقيين (من القرن العاشر الميلادى)

٧ — جزء من لوح خشبى يشبه الجزء السابق. وتمثل النقوش الموجودة فيه بعض مناظر الرقص والصيد والطرب والموسيقى كما نرى فيها طيوراً، أحدها له رأس آدمى (من القرن العاشر الميلادى)

القاعة ٧

تحتوى هذه القاعة على منابر وتوابيت ومشربيات. وقد علقت فى سقفها ثريا من البرونز على هيأة هرم ناقص ذى ثمانية أضلاع وله ثلاث طبقات؛ ويري الزائر أن هذه الثريا متوجة بكرة وهلال، كالمنارات أو المآذن فى المساجد. والطبقة الوسطى فيها منقوش عليها كتابة يمكن تأريخها من سنة ١٤٢٢ ميلادية. أما الطبقة العليا والطبقة السفلى فهما مخرمتان فى زخارف من أشكال كثيرة الأضلاع فى أوضاع نجمية

القاعة ٨

١ — جزء من تابوت خشبى يرجع إلى سنة ٦١٣ هـ. (١٢١٦ م.). قوام زخرفته عصابات منقوشة بالكتابات تحصر بينها، فى انسجام وحسن

توزيع ، شريطاً طويلا من الفروع النباتية فى الجزء العلوى . أما فى الجزء السفلى فانها تحصر بينها حشوات مستطيلة الشكل أو مربعة ومملوءة برسوم زخرفية من فصيلة الزهور

٢ — جزء من تابوت خشبى ، يتكون من حشوات صغيرة ، عليها زخارف تمثل سيقان زهور وفروع نباتية محفورة بعمق عظيم وفى دقة ظاهره . والحشوات مركبة ومجمعة فى أسلوب يتجلى فيه التماثل والتجانس والانسجام (من القرن الثالث عشر الميلادى)

٣ — جزء من سقف مكون من حشوات مختلفة فى أوضاع تتألف منها أشكال كثيرة الأضلاع ، وعلى هذه الحشوات زخارف من سيقان وفروع نباتيــة منقوشة بدقة وإتقان عظيمين (من القرن الثالث عشر الميلادى)

٤ — شعاع باب أو شباك ، فى صفيه السفليين حشوتان مزينتان بزخارف هندسية يحف بكل منهما فى اليمين واليسار حشوة فيها كتابات بارزة على أرضية من السيقان والفروع النباتية (من القرن الثالث عشر الميلادى)

٥ — محراب صغير فى إحدى الخزانات . وفى هذا المحراب رسم عقد مدبب يرتكن على عمودين حلزونيين . وعلى المحراب كتابة بالخط الكوفى فيها ورد أو أدعية من أدعية الصلاة . (القرن الحادى عشر الميلادى)

القاعة ٩

الاخشاب المعروضة على جدران هذه القاعة أحدث عهداً من الأخشاب التي مر الحديث عنها . أما ما فيها من خزانات فانه يحتوى على تحف خشبية زخرفية وعلى أمشاط دقيقة الصنع وعلى لعب وأدوات منزلية من الخشب أو العاج أو العظم

١ — حشوات كثيرة الأضلاع من أبنوس ، بها خيوط من السن . وهى قطع منفصلة عن أطباق نجمية . أو مجموعات من حشوات كثيرة الأضلاع كانت تركب وتجمع فى أوضاع نجمية ، فى الأبواب أو المنابر . وفى هذه الحشوات زخارف من سيقان وأوراق نباتية ملتوية منقوشة فى بروز ملموس (من القرن الرابع عشر الميلادى)

٢ — قطع صغيرة من العاج عثر عليها أثناء التنقيب عن الآثار فى أطلال مدينة الفسطاط . وعلى هذه القطع أرضية من سيقان وفروع نباتية تبرز منها نقوش دقيقة تمثل أشخاصاً ، كالصائد بالباز (البازدار) وجندى المشاة (البيادة . البيدق) المسلح بالرمح ، كما نرى فيها رسوم حيوانات ، منها جمل يحمل هودجا ومنها الأرنب والغزال والطاووس (من القرن العاشر الميلادى)

٣ — كرسى من خشب على شكل منشور ذى ستة أضلاع مكسو بطبقة دقيقة من الفسيفساء مكونة من أجزاء صغيرة من الأبنوس والسن .

وتتركب زخارف الفسيفساء فى هـذا الكرسى من أشكال هندسية فى أوضاع كثيرة التعقيد . ويرى الزائر على جوانب الكرسى من أعلاه وفى جزئه السفلى شريطاً من زخرفة جميلة على شكل عقود صغيرة ومتجاورة (من القرن الرابع عشر الميلادى)

٤ — مصراع باب من خشب فيه حشوات وعلى هذه الحشوات زخارف هندسية وسيقان وفروع نباتية منقوشة بعمق عظيم (من القرن الثانى عشر الميلادى)

القـاعة ١٠

فى هذه القاعة سقف من الخشب جميل جداً ؛ وتحته فسقية (من القرن الثامن عشر الميلادى) . وفى الجزء القبلى من القاعة فسقية أخرى من الرخام، ولكن رسومها كبيرة وفيها قسط وافر من الجد والصرامة.

١ — لوح (قاطوع) من الخشب المخروط (مشربية) ؛ ملئت بعض عيونه (فصارت أضيق من العيون الأخرى) بقطع من الخشب المخروط ليتكون من ذلك رسم منبر ومشكاة من مشكاوات المساجد بينا بقيت العيون الأخرى واسعة ليظهر الرسم المطلوب

القـاعة ١١

هذه القاعة مخصصة للتحف الفنية المصنوعة من البرونز ومن النحاس.

على أن أجمل التحف المعدنية المصنوعة فى عصر المماليك ليست معروضة فيها وإنما يراها الزائر فى القاعتين المعدتين لمنتجات هذا العصر

وأقدم ما نعرفه من التحف المعدنية التى تحمل اسم صانعها وتاريخ صناعتها ترجع الى النصف الثانى من القرن الثانى عشر ، وتنسب الى فنانين من أصل إيرانى . ودار الآثار العربية لا تمتلك كثيراً من التحف المصنوعة من البرونز فى عصر الخلفاء الفاطميين . وإذا تذكرنا أن الفنانين فى ذلك العصر لم يكترثوا بكراهية تجسيم الكائنات الحية أو تصويرها ولم يهجروا الصور الآدمية والحيوانية ، فلن نعجب من وجود عدد كبير من التحف الصغيرة المصنوعة من البرونز على شكل حيوانات ، والمحفوظة فى دور الآثار الرئيسية بأوروبا . وهى إما على هيأة عقاب (غريفون) أو أسد أو أيل أو وعل أو حصان أو أرنب . وعلى جل هذه الحيوانات مسحة من البساطة والسذاجة

أما القرن الثالث عشر الميلادى فهو العصر الذهبى للتحف النحاسية الفاخرة المطبقة أو المطعمة بالذهب والفضة . وزخارف هذه التحف ذات نضرة وبهاء يكسبان القطع بريقاً ولمعاناً . وكثيراً ما نرى فى هذه الزخارف ما يذكرنا بالأساليب الفنية الايرانية فضلاً عما فيها أحياناً من موضوعات دينية مسيحية . ومن ثم كان من حسن الحظ أن عدداً كبيراً من تلك التحف النفيسة عليه تاريخ اتمامها وأسماء الفنانين الذين قاموا على صناعتها . بل ان هؤلاء الفنانين يضيفون الى أسمائهم شيئاً آخر خطير الشأن فى

ميدان الفنون ، فيذكرون اسم البلد الذى ينتسبون إليه . وقد ظهر من هذه البيانات أن جل أولئك الفنانين من مدينة الموصل . وليس غريباً أن يتخذوا صناعة التحف النحاسية وتطبيقها حرفة لهم ، على مقربة من اقليم أعالى الجزيرة حيث توجد مناجم النحاس المعروفة

ولكن مدينة الموصل سقطت فى يد المغول فى منتصف القرن الثالث عشر الميلادى . وتمدنا الكتابات المنقوشة على بعض التحف النحاسية ببيان خطير الشأن فى هذا الصدد ، فانها تنبئنا عن هجرة بعض الفنانين المشتغلين بصناعة التحف النحاسية من الموصل الى القاهرة ودمشق

١ — تمثال صغير من البرونز يمثل ضاربة على الدف جالسة القرفصاء ، كما تجلس تماثيل الآلهة البوذية ، وفى ساعديها وساقيها أساور . وعلى رأسها اكليل أو تاج كبير مرصع بما يشبه الجواهر الثمينة ، ويخرج شعرها من التاج فى ثلاث جدائل ، تتدلى احداها على ظهرها ، والاثنتان الباقيتان تتدليان على ثدييها . ونلاحظ أن العينين مرسومتان بشىء من الميل ، مما يثبت وجود تأثير مغولى فى صناعة هذا التمثال . ومهما يكن من الأمر فان هذه التحفة قد عثر عليها أثناء التنقيب عن الآثار فى أطلال مدينة الفسطاط . ومن المحتمل أنها صنعت فى بلاد الجزيرة (من القرن الثالث عشر الميلادى)

٢ — علبة من النحاس مطبقة (أو مكفتة) بالفضة ومزينة بزخارف

٥

من سيقان وفروع نباتية . ويظهر من الكتابة المنقوشة على هذه التحفة أنها صنعت فى بلاد اليمن (من القرن الرابع عشر الميلادى)

٣ — مبخرة من النحاس مطبقة بالفضة . وعليها زخارف نباتية كثيرة ومتنوعة ، سواء فى الأشرطة التى تدور حولها أو فى المناطق المحجوزة (الجامات) . ويلاحظ أن زخارف الأرضـية التى تقوم عليها الرسوم الرئيسية ليست أقل دقة وبهاء . وهذا أمر عادى فى كل التحف النحاسية التى صنعت بعناية واتقان (من القرن الرابع عشر الميلادى)

القــاعة ١٢

عرضت الدار فى الخزانات الموجودة بهذه القاعة مجموعات جميلة من الأسلحة المصنوعة فى عصر المماليك وعصر الأتراك العثمانيين . وهى مهداة من حضرة صاحب السمو الملكى الأمير محمد على وحضرة صاحب السمو الأمير عمر طوسون وصاحبى السعادة أحمد تيمور باشا ويعقوب ارتين باشا

١ — سيف كان يتقلده ابراهيم باشا فى معركة نصيبين

٢ — مدفع عليه طغراء باسم السلطان سليم الثالث ، عثر عليه مطموراً فى بلدة من أعمال امبابه ، أى فى الميدان الذى قامت فيه معركة امبابه بين نابليون ومراد بك وهى التى تعرف عند الفرنسيين باسم معركة الاهرام

٣ — ثريا من البرونز ، زخارفها مخرمة ومكونة من أشكال هندسية متعددة الأضلاع ومجمعة فى أوضاع نجمية . ولهذه الثريا ست طبقات وستة عشر جنباً . وهى باسم السلطان قانصوه الغورى من سلاطين المماليك (١٥٠٣ ميلادية)

القاعتـــان ١٣ و ١٤

أسفرت أعمال التنقيب والحفائر عن كشف مجموعة عظيمة وخطيرة الشأن من القطع الخزفية ، متنوعة فى طرق صنعتها وأساليب زخرفتها تنوع الأسرات الحاكمة فى مصر . وأبدع القطع التى عثر عليها فى أطلال الفسطاط ترجع إلى العصور الثلاثة التى كانت مصر فى تاريخها الاسلامى ميدان نهضة فنية ورخاء اقتصادى . ولكننا لا نجد فى تلك القطع الخزفية — سواء منها ما يرجع إلى دولة الطولونيين التى لم يدم حكمها طويلا ، أو إلى الدولة الفاطميـــة ذات المجد والسلطان ، أو إلى عصر المماليك ذى الاحداث العجيبة — نقول إننا لا نجد فيها من الأساليب الفنية المتصلة والدائمة ما يسمح لنا بالكلام عن فن مصرى فى صناعة الخزف . وذلك على الرغم من أن تلك الصناعة كانت مزدهرة فى مصر على الدوام

ويبدو لنا مستحيلاً أن نعرف على وجه التحديد والدقة جنسية الفنانين فى صناعة الخزف . ولكننا لا نستطيع بادى ذى بدء أن ننكر وجود عنصر مصرى بين أولئك الفنانين . لأنه من العبث أن نفعل

ذلك بدون أن يقوم دليل على صحته ، ولا سيا إذا تذكرنا الفنانين المصريين فى صناعة النسج والنقش فى الخشب . وفى الحق أن فى هذين الميدانين الأخيرين لا مجال للشك فى وجود الأيدى العاملة المصرية التى كانت تكد وتنتج على الدوام . وترجع استطاعتنا أن نجزم بصحة هذا القول إلى كثرة القطع المؤرخة بدقة وإلى أن الأساليب الفنية فى النسج والنقش فى الخشب كانت أثبت وأكثر اتصالاً . أما فى الخزف فقد كانت الأساليب والطرز الفنية تبدأ وتنتهى فى سرعة ومع قيام الأسرات الحاكمة وسقوطها . وقد يحملنا هذا كله على أن نظن أن حكام مصر كانوا يستقدمون أساتذة فنانين فى صناعة الخزف أو كانوا يجلبونهم معهم كما كانوا يجلبون جندهم وكبار ضباطهم . أما صغار الصناع فى هذا الفن فلعلهم كانوا من المصريين كما كان الكتبة فى الادارة على الدوام

وثمة ملاحظة يجب ان لا تفوتنا ، وهى أنه ، على الرغم من كثرة التحف الخزفية المصرية ، سواء منها السليم او المكسور ، فلسنا نعرف منها قطعاً تحمل اسم سلطان من السلاطين ، اللهم الا عدداً قليلاً جداً . وهناك بعض أنواع الفخار التى ذاع استعمالها بين الطبقة الوسطى فى القرن الرابع عشر والتى نقرأ عليها أسماء بعض رجال البلاط فى هذا العهد ممن لم نسمع بهم أو نقرأ عنهم . ولعل السبب فى ذلك أن تلك الأوانى الفخارية لم يكن لها من القيمة عند معاصريها ما نراه لها الآن عند هواة الآثار

وقد مر بنا ذكر الخزف الطولونى فكتبنا بعض بيانات عنه . وسوف يأتى الحديث عن الخزف الفاطمى ، وحسبنا هنا أن نذكر أن هذين النوعين كانا من الخزف ذى البريق المعدنى

* * *

أما فى العصر الأيوبى فيظهر نوع جديد من الخزف . والدليل على ذلك قطعة عليها كتابة بالخط النسخى . ومهما يكن من الأمر فان الزخرفة فى هذا النوع الجديد من الخزف منقوشة تحت الطلاء . ويذهب بعض الاخصائيين فى صناعة الخزف الى أن هذا التغيير ناشىء من أسباب اقتصادية ، وليس هذا مستحيلاً ؛ ولكن قد يكون هناك سبب آخر : هو أن بعض الخزفيين الايرانيين قدموا الى وادى النيل فى النصف الأول من القرن الثالث عشر ، فراراً من فتوحات المغول وتخريبهم البلاد فى إيران . هؤلاء الخزفيون هم الذين تركوا لنا المنتجات الخزفية الجميلة التى تنسب الى مدينة الرى . وقد يمكن القول إنهم اشتغلوا بصناعتهم فى مصر فقام على يدهم ما أشرنا إليه من تغيير يتجلى فى الخزف الجديد ذى الزخارف المنقوشة تحت الطلاء . وقد مر بنا الحديث عن هجرة فنانين أخرين : هم صناع التحف النحاسية فى الموصل ممن هاجروا الى دمشق والقاهرة . والذى يحملنا على هذا الظن هو أننا إذا ضربنا صفحاً عن التغيير الجديد فى نوع الصناعة الخزفية فان ثمة تجديداً آخر فى الزخارف .

وهو تجديد فجائى لا يتصل كثيراً بالتطور الطبيعى لزخارف الخزف المصرى فى العصرين السابقين ، بل فيه من الحياة ودقة ملاحظة الطبيعة والتأثر بأساليب الفن الخزفى فى مدينة الرى ما يدعونا الى ترجيح حدوث الهجرة السابقة الذكر ، لأن مثل هذا التغيير فى الزخارف لا نستطيع أن ننسبه فى ثقة واطمئنان الى الأسباب الاقتصادية وحدها

١ — قطعة من الخزف تمثل حيوانين من ذوات الأربع ، لونهما أزرق فاتح ، وكل منهما يولى الآخر ظهره وبينهما زهور باللون الأحمر الغامق

٢ — قطعة عليها رسم شخصين فى قارب ذى شراع مزين بمربعات زرقاء وسوداء

٣ — قطعة عليها رسم حيوان فى وضع تبدو فيه حياة وحركة وخفة غريبة ، وحوله زخارف من فروع نباتية . والحيوان والزخارف باللون الأسود

* * *

وقد كشفت أعمال التنقيب عن الآثار مقداراً كبيراً من الخزف الذى كان يرد الى مصر فى عصر المماليك من ايطاليا واسبانيا وايران والصين . على أن صناع الخزف من المصريين لم يتأثروا بالخزف الاوربى، بل أقبلوا على تقليد الخزف الايرانى ، ولا سيما ما ينسب منه الى مدينة

سلطاناباد ؛ كما قلدوا السيلادون[١] والأوانى الصينية الواردة من الشرق الأقصى . ومهما يكن من شىء فان زخارف هذا الخزف المصنوع فى عصر المماليك متنوعة جداً . وهى بوجه عام أكثر بروداً وجفافاً من زخارف العصور السابقة ، سواء فى موضوعاتها أو فى الأسلوب الذى رسمت به هذه الموضوعات . فالصور الآدمية نادرة جداً بينها ، أما الحيوانات فمرسومة فى أوضاع جامدة تنقصها الحركة والحياة وتذكر برسوم الحيوانات فى الرنوك والأشعرة . وكذلك نرى فى الزخارف النباتية تحويراً كبيراً وبعداً عن الطبيعة . أما الطريقة الصناعية المفضلة عند المماليك فطريقة الزخارف المحفورة تحت الطلاء ، واللونان المنتشران هما الأخضر أو الأسمر . وقد وصلتنا أسماء نحو ثلاثين صانعاً مكتوبة على مختلف القطع ؛ ولكننا لا نستطيع أن نفيد من تلك الأسماء شيئاً كثيراً ، لأننا لم نعثر عليها فى أى نص تاريخى ولا نعرف عنها من المؤلفات العربية شيئاً . وأكثر هذه الأسماء وروداً هو اسم « غيبى » ونراه على قطع يختلف بعضها عن بعض فى الصناعة كل الاختلاف ؛ حتى لقد يجعلنا هذا نظن أن « غيبى » اسم على مصنع وليس اسماً لصانع معين

وفى نهاية القرن الخامس عشر تظهر فى مصر صناعة القاشانى الذى

---

(١) السيلادون لون أخضر باهت ، أو بحرى كما يسمونه بالانجليزية sea-green وقد أطلق هذا الاسم على نوع من الخزف الصينى المصنوع فى الشرق الأقصى عليه دهان أخضر اللون وبه فى أغلب الأحيان شروخ أو « طقطقة » (المترجم)

تكسى به الجدران . والمعروف أن تغطية جدران العمائر بوساطة لوحات القاشانى أمر استحدثته إيران فى العالم الاسلامى ، وانتشر منها فى آسيا الصغرى بعد ذلك بقليل من الزمن . وهذه اللوحات القاشانى التى صنعت فى مصر ذات لونين : الأبيض والأزرق ، وفيها زخارف نباتية وكتابية . ولكننا نستطيع أن نقول فى ثقة واطمئنان بأن صناعة هذا القاشانى المصرى لم تبلغ حد الاتقان ولم تكن منتجاتها جميلة جداً

القاعة ١٥

عرضت الدار على جدران هذه القاعة قطعاً من الخزف الاسبانى أو الايطالى عثرت عليها أثناء التنقيب عن الآثار . كما نجد على جانب من جدرانها تربيعات من القاشانى المصنوع فى أوروبا والذى كان مستخدماً فى وادى النيل أبان القرنين السابع عشر والثامن عشر

١ — قدر كبير من الخزف المصنوع فى مدينة الرقة بأعالى بلاد الجزيرة ، ولونها أزرق فاتح وبه تقزيح (كمخ)[١] . أما الزخارف فبارزة

---

(١) الكمخ أو التقزيح (أى التلون بألوان قوس القزح) من خواص الزجاج وبعض المعادن والخزف . وهو يعلوها بعد طول بقائها مدفونة فى باطن الأرض . والتقزيح بالفرنسية والانجليزية irisation وبالألمانية Irisbildung [من iris بمعنى قوس قزح] (المترجم)

ومكونة من قوائم حروف كوفية متصل بعضها ببعض بوساطة فروع نباتية (من القرن الحادى عشر الميلادى)

القــاعة ١٦

يرى الزائر فى الخزانات الموجودة فى هذه القاعة نماذج غريبة من الفن الشعبى فى مصر . وأهمها مجموعة طيبة من شبابيك القلل المصنوعة من الفخار غير المطلى . والغرض من هذه الشبابيك حماية الماء المحفوظ فى القلل من الحشرات التى قد تتسرب إليه . وزخارف تلك الشبابيك دقيقة جداً وتذكر بزخارف المخرمات (الدانتلا) ؛ فنرى فيها أشكالاً هندسية ، وزخارف نباتية ، وأشرطة وعصابات من الزخارف الكتابية ؛ كما نجد رسوماً آدمية ورسوم حيوانات وعمائر . على أن ما نجده فيها من صور الأشخاص مرسوم بأسلوب أولى بسيط

١ — سجادة من النوع الذى ينسب إلى مدينة هراة . وتتكون أرضيتها من رسوم زهور ومراوح نخيلية (پالمت) وهى من القرن الثامن عشر الميلادى (أنظر اللوحة ٥)

٢ — صفحة من مصحف ، مكتوبة بالخط الكوفى بحروف دقيقة رفيعة فيها شىء من الجفاف والجمود . وتقوم الكتابة فوق أرضية من زخارف مكونة من سيقان وفروع نباتية ووريقات تكسب الصفحة

قسطاً كبيراً من الثروة الزخرفية . ويرجح أن تكون هذه التحفة من منتجات بلاد الجزيرة فى القرن الثالث عشر الميلادى (أنظر اللوحة ٦)

القاعة ١٧

هذه القاعة قسمان : الأول مخصص للفن الفاطمى والثانى للمجموعة التى أهداها إلى الدار المغفور له الملك فؤاد الأول

وقد تحدثنا فى مقدمة هذا الكتاب عما كان للفن الفاطمى فى تاريخ مصر من شأن عظيم . وذكرنا كيف كان هذا الفن مشبعاً بالحياة وكيف كان الفنانون يستلهمون الطبيعة فى موضوعاتهم الزخرفية . وفى الحق أن الفاطميين كان فى خدمتهم فنانون برعوا فى تصوير الحيوان وتجسيمه ، فخلفوا لنا كثيراً من الآثار الفنية التى تشهد بذلك : تحف من البرونز على هيأة حيوانات مجسمة ، وحيوانات منقوشة أو محفورة فى الخشب أو البلور الصخرى ، وأخرى مرسومة على الأوانى الخزفية أو فى المنسوجات . ومن المرجح بل من المؤكد أن أولئك الفنانين قد أتيح لهم مشاهدة الحيوانات التى كانوا يرسمونها أو يصنعون التحف على هيئتها . وقد كتب الأستاذ جورج مارسيه أنهم لم يصوروا عادة إلا الحيوانات التى كانوا يصيدونها أو التى كانوا يستخدمونها فى الصيد

وجاء فى كتب بعض المؤرخين أن مصورين من العراق كانوا يدعون إلى مصر لاظهار مواهبهم فى البلاط الفاطمى . والمعروف أن

المصورين العراقيين الذين ذاع صيتهم بما أنتجوه من صور فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر — وهو ما نعرفه باسم مدرسة بغداد — نقول إن هؤلاء المصورين كانوا يتقنون رسم الحيوان إلى حد كبير . وأكبر الظن أن أسلافهم المعاصرين للفاطميين والذين قدم بعضهم الى مصر لم يكونوا أقل منهم مهارة فى هذا الميدان

وقد كتب أحد الرحالة الايرانيين عن مصر بعد أن زارها فى العصر الفاطمى . ومما جاء فى وصف رحلته عبارة خطيرة الشأن عن صناعة الخزف فى مصر ، قال : « تصنع فى مصر أنواع شتى من الخزف . والخزف المصرى رقيق وشفاف حتى ليستطيع المرء أن يرى من باطن الاناء الخزفى اليد الموضوعة خلفه ، وتصنع فى مصر القدور والأقداح والصحون وغير ذلك من الأوانى . وتزين بألوان تختلف وتتغير باختلاف أوضاع الاناء »

والحق أن للقطع الخزفية الفاطمية لمعانا وبريقاً لا يجاريان . وأما تغير ألوانها بحسب اختلاف أوضاعها ، ذلك التغير الذى أعجب به الرحالة الايرانى ، فمرجعه البريق المعدنى الذى تمتاز به . فضلا عن أن أشكال تلك التحف الخزفية لم يكن مقيداً بشىء حتى اننا نجد منها ضروباً شتى من الأوانى ذات الأحجام والأشكال المتنوعة : قدور كبيرة ذات أجسام ضخمة ، وسلطانيات عميقة تشبه الأوانى الاغريقية التى كانت تستخدم فى مزج الماء والنبيذ والتى تعرف فى الفرنسية باسم cratère . وأكثر الزخارف التى نجدها على التحف الخزفية الفاطمية رسوم آدمية أو حيوانية . بل اننا

نجد صور الأشخاص يقومون بمختلف الأعمال فنرى الراقصين ونرى مناظر الشرب والطرب والموسيقى ورسوما لنساء رشيقات كما نعثر فى بعض الأحيان على قطع عليها رسوم دينية مسيحية

ولسنا نظن أن الصدفة وحدها هى التى جعلت الخزف ذى البريق المعدنى شائعاً ومعروفاً فى العصر الفاطمى بمصر وفى مدينـة الرى بايران فى وقت واحد . وقد أتيح لنا عند الكلام عن الفن الطولونى أن نتحدث عن هـذه العلاقة الوثيقة بين الفن الاسلامى فى مصر وفى غيرها من الأقاليم الاسلامية

أما المنسوجات الفاطمية فلا يسعنا إلا الاعجاب بقوة ألوانها وإبداعها ؛ فكأن النساجين فى العصر الفاطمى كانوا يأبون إلا أن يفوق جمال ألوان المنسوجات ثروتها الزخرفية وما فى رسومها من تعقيد . ومهما يكن من شىء فقد أصابوا أبعد حدود التوفيق فى توزيع الألوان واختيارها حتى صارت منتجاتهم من هذه الناحية آية فى الجمال والاتقان . ولكن الحقيقة أن هذا الابداع فى الألوان الذى يذكر بمباهج الأعياد والأفراح ليس أروع من إبتكارهم فى الرسوم ذاتها أو من ثروتهم الزخرفية الواسعة . فاننا نرى السيقان والفروع النبـاتية على المنسوجات الفاطمية مرسومة بثقة وبدقة سواء فى التواءاتها أو فى تفرعها ونشوء غيرها منها . ولكن أعجب ما فى هذه المنسوجات أن أكثرها مزدحم برسوم الحيوانات على اختلاف أنواعها . فنرى عليها صور الحيوانات والطيور فى جد ووضوح

والملاحظ أن زخارف الأقمشة فى العصر الفاطمى ظلت فى تطور مستمر . وقد كان قوامها بادى ذى بدء أشرطة متوازية ، فى بعضها كتابات ؛ وازدادت هذه الأشرطة عرضاً وعدداً بين القرنين العاشر والثانى عشر ، حتى أصبحت فى بعض الأحيان تكسو سطح النسيج كله . وفضلاً عن ذلك فاننا نرى على المنسوجات الفاطمية زخارف فى معينات وفى مناطق (جامات) مختلفة الأشكال . وإذا أردنا أن نعرف أخص زخرفة امتازت بها هذه المنسوجات ، فلا بد من أن نذكر تلك الجامات وما تحتويه من رسم حيوان أو طائر منفرد ، أو رسم حيوانين متواجهين أو متدابرين . ولكن غلبة زخارف الجامات لم تمنع وجود الحيوانات أو الطيور مرسومة فى أشرطة أو عصابات زخرفية

١ — قطعة من الحرير والكتان . تتكون زخارفها من عدة أشرطة أو عصابات مختلفة الألوان من أزرق وأصفر وأخضر وأحمر ، فيها حياة ولمعان . وقوام هذه الزخارف كتابات وسيقان وفروع نباتية وخطوط متشابكة ذات طيور

٢ — قطعة نسيج من الكتان ذات ألوان فيها توافق وانسجام ، يمتزج فيها اللونان الأزرق والأحمر الزاهى بالأصفر الفاتح وبالأسود وبالأخضر القاتم . وفى الوسط جامات بيضية الشكل بها رسوم أرانب بيضاء على أرضية حمراء

٣ — قطعة نسيج من الكتان الأبيض ، وقوام زخرفتها شريط به

رسوم طيور متقابلة من حرير أبيض على أرضية من حرير أزرق . وهذا الشريط محصور بين سطرين من كتابة كوفية بيضاء على أرضية حمراء . والكتابة باسم الخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله وولى عهده (١٠١٣ ميلادية)

٤ — صور حائطية وجدت أثناء التنقيب عن الآثار جنوبى القاهرة . ويظهر تأثير الأساليب الفنية الايرانية على هذه الصور كما يظهر فى صناعة الحفر على الخشب فى ذلك العصر . وأكبر هذه الصور وأحسنها حالاً من حيث الحفظ واحدة عليها رسم شخص يشرب وفى يده اليمنى كأس على النحو الذى نراه فى كثير من منتجات الفنون الايرانية . وفضلاً عن ذلك فان لهذا الرسم إطاراً مكوناً من سلسلة من الحبات البيضاء على أرضية سوداء كما هو مألوف على الآثار الساسانية . أما سائر الصور فمزينة بزخارف من سيقان وفروع نباتية وخطوط متشابكة وأرانب متواجهة وطيور

٥ — زير من الرخام ذو سطح مضلع وثلاثة مقابض . وحمالة هذا الزير (الكلجة) غريبة ومعقدة ، فأرجلها تمثل أربعة أسود وجوانبها مزينة بدلايات (مقرنصات) وفى زواياها الأربع صور أشخاص منقوشة نقشاً كثير البروز

٦ — قطعة نسيج من الكتان والحرير منتهية من أسفل بشراريب . وأرضية هذه القطعة ذات لون أصفر ذهبى ونرى فيها زخارف على

شكل معينات بينها أشرطة أو عصابات من الكتابة ذات الحروف الحمراء أو البيضاء على أرضية حمراء أو زرقاء

٧ — قطعة نسيج من الحرير والكتان ، فيها جامات على شكل المعين بالألوان الأحمر والأبيض والأخضر ، وزخارفها من الفروع والسيقان النباتية ومن الطيور المتقابلة . وهذه القطعة من نفس طراز الكفن المقدس الذى ذاع صيته والمحفوظ الآن فى دير كادوان l'Abbaye de Cadouin بمدينة بريجورد فى جنوبى فرنسا . وهو أيضاً قطعة نسيج فاطمية عليها كتابة بالخط الكوفى المشجر باسم الخليفة الفاطمى المستعلى بالله ووزيره الأفضل شاهنشاه

٨ — قطعة نسيج عليها زخارف مطبوعة باللون الذهبى ومحدودة بخطوط رفيعة سوداء . وفى أسفلها رسم جيوان مموه بلون أزرق فاتح . وإليك مناظر هذه الزخارف كما نراها من أعلى الى أسفل ومن اليمين إلى اليسار : باز قد انقض على أوزة وأدارت الأوزة رأسها نحو هذا العدو المفاجىء ، ثم طير جارح آخر ينقض على غزالة فيستقر على كفلها ويحاول أن يقطع ودجها (وريدها) . وفى الشريط السفلى رسم أرنب قد انقض عليه طير جارح ثالث ثم رسم فهد يهاجم حماراً وحشياً . ومهما يكن من شىء فان مناظر الصيد التى نراها على هذه التحفة الفنية غاية فى الدقة والاتقان يتجلى فيها إبداع الفنان وثقته بنفسه وبمواهبه

٩ — قطعة من سلطانية زجاج ذات لون أبيض لبنى ، وعليها

زخارف عظيمة البروز باللون الأزرق قوامها شريط من تيوس متقابلة يعلوه سطران من الكتابة الكوفية

١٠ — شمعدان من البرونز ذو ثلاث أقدام تحمل قرصاً له ستة أضلاع . وسطح هذا الشمعدان مزين بزخارف محفورة ، من سيقان وفروع نباتية وكتابات بالخط الكوفى المزهر . أما القرص العلوى فمنقوش عليه امضاء ابن المكى

١١ — صحن من الخزف ذى البريق المعدنى ذى اللون الأصفر الذهبى . وقوام زخارفه طائر فى الوسط ، تتدلى من منقاره وريقة . وحول الدائرة المرسوم فيها هذا الديك دائرة أخرى فيها جامات على شكل الكمثرى وفى كل منها رسم يشبه بعض علامات الترقيم أو هو رسم محور ومنسق لنصف وريقة . وبين الجامات فروع نباتية دقيقة

١٢ — قطعتان من الخزف ذى البريق المعدنى . على إحداها صورة لرأس السيد المسيح باللون الأخضر المائل الى الصفرة ، وحولها أكليل النور (الهالة) ويذكر مظهر الصورة الجاف برسم السيد المسيح فى الفن البيزنطى . أما القطعة الأخرى فعليها منظر ، باللون الأسمر الفاتح ، ليس من السهل تفسيره . وعلى كل حال فان الشخص المرسوم فى الوسط على رأسه اسم «أبو طالب» عم النبى عليه السلام ، ومن خلفه بقية رسم فوقه كلمة ، لعل المقصود بها «الرسول»

١٣ — محراب من خشب منقوش بطريقة الحفر ، وقوام زخرفته

حشوات صغيرة كثيرة الأضلاع مجمعة فى أوضاع نجمية . وتدور حول تلك الحشوات عصابات أو أشرطة من الكتابة بالخط الكوفى المزهر أى الذى تنتهى حروفه برسوم زهور أو فروع نباتية . وفى هذه الكتابة نص تاريخى يجعلنا ننسب المحراب الى منتصف القرن الثانى عشر الميلادى . أما الزخارف التى تزين ظهر هذا المحراب فان أبين ما فيها وأطرفه ذلك التباين بين الرسوم الهندسية والرسوم النباتية فضلاً عن اختلاف العمق فى كل منها ، فان الرسوم النباتية أكثر عمقاً من الزخارف الهندسية ، إذ أن الحشوات المزينة بعناقيد العنب وأوراقه محفورة حفراً عميقاً ، بينما المعينات والأشكال النجمية مزينة بفروع نباتية وسيقان حفرها بسيط جداً (أنظر اللوحة ٩)

* * *

أما الخزانة الموجودة فى وسط القاعة فقد عرضت الدار فيها تحفاً من الخزف ذى البريق المعدنى ، تفضل باعارتها حضرة صاحب السعادة الدكتور على ابراهيم باشا ، من مجموعته الفنية الخاصة

* * *

والجزء القبلى من القاعة مخصص للمجموعة التى أهداها للدار المغفور له الملك فؤاد الأول

فالخزانات تحتوى على مجموعة عظيمة الشأن من الموازين الحجرية

والمعدنية . وهى وثائق علمية تمـدنا بكثير من البيانات عن الاوزان التى استخدمت فى مصر . وكذلك الأقراص الزجاجية الصغيرة لها نفس القيمة ، فضلاً عن أننا نقرأ فى نقوشها الـكتابية أسماء عمال الخراج بمصر فى القرون الأولى بعد الهجرة

ويرى الزائر على الجدران تحفاً جميلة من ألواح القاشانى التى كانت تكسى بها الجدران ، والمصنوعة فى آسيا الصغرى أو إيران . على أن أخطر ما فى المجموعة شأناً هو المنسوجات . وبين هذه المنسوجات قطعة من الشاش الأسود ، غاية فى الجمال والابداع ، وعليها سطران من الكتابة الكوفية فى سطرين متوازيين وأحدهما مقلوب ويقرأ فى عكس اتجاه الآخر . والحروف كبيرة ومن خيوط الفضة ؛ ويزيد هذه التحفة أهمية أنها باسم الخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله (١٠٢١ م.) . وتحت السطرين عصابة ذهبية مزينة بشريط من الطيور المتقابلة ذات الألوان الأزرق والأصفر والأحمر . وهذه القطعة أبدع المنسوجات الفاطمية المعروفة ، وذلك لعظم حجمها ودقة صناعتها ولكونها وصلتنا فى حالة جيدة من الحفظ ، فهى لا تزال باقية على حالها الى حد كبير

القاعة ١٨

يحتوى هذا الفناء على تراكيب وشواهد مكتوبة ، وهى من الحجر أو الرخام ، وترجع الى العصر التركى

القاعة ١٩

كان الفنانون فى الاسلام يعمدون الى الزخارف المسطحة المنبسطة والى الألوان فى تزيين واجهة البناء أو الجدار أو تاج العمود أو ما الى ذلك. فطبيعى إذن أنهم كانوا لا يجدون أدنى صعوبة فى تجميل منسوجاتهم وزخرفتها ؛ لأن ما تحتاجه هذه من زخارف منبسطة لا نتوء ولا بروز فيها هو نفسه الأسلوب الزخرفى الذى أتقنه المسلمون ونبغوا فيه فأصبح من مميزات فنونهم

وفضلاً عن هذا كله ، فقد كانت لمصر تقاليد فنية وكان لها ماض مجيد فى صناعة النسج ، وذلك منذ أقدم عصورها التاريخية

وكانت بمصر مصانع خاصة للنسج ، لا نظن أنها كانت حرة لا رقابة عليها ، بل لعل الحكومة كانت تشملها بشىء من الرقابة . ومع ذلك فقد كانت هناك مصانع نسج حكومية بحتة تديرها الدولة لحسابها . وهذا نظام ورثه العصر الاسلامى فى مصر عن العصور التاريخية التى سبقته والتى نظن أن صناعة النسج فيها كانت تحتكرها الحكومة الى حد ما

ومهما يكن من شىء فان مصانع النسج فى العصر الاسلامى كانت مصدر ربح لبيت المال . أضف الى ذلك أن بعض النظم التى لا نعرف أصولها تماماً كانت تقضى بكتابة اسم الخليفة فى بعض قطع المنسوجات مما يجعلنا نظن أن مصانع النسج الحكومية كان لها شأن سياسى وحكومى كما لضرب النقود والعملة

ونحن نستطيع اليوم أن نكتب تاريخ المنسوجات الاسلامية فى مصر بفضل المجموعات الخطيرة الشأن التى جمعتها منها دار الآثار العربية والتى تزداد يوماً عن يوم بسرعة غير منتظرة. والواقع أن الباحثين كانوا قبلاً يدرسون هذا الفرع من الفن الاسلامى عن طريق ما كتبه عنه المؤرخون والجغرافيون العرب. ولم يكن لديهم من القطع الأثرية التى يفهمونها على ضوء تلك البيانات إلا عدد قليل ونادر جداً ، محفوظ بين نفائس المخلفات فى بعض الكنائس الأوروبية . ولا شك فى أن هذه القطع نفيسة جداً على أنها لم تكن تكفى للدرس الصحيح ، وكانت البيانات التى نعرفها عن صناعة النسج غير دقيقة وغير شاملة ؛ ولكن تغير الحال بفضل ما قامت به الدار من كشف مئات القطع ذات الكتابات التاريخية التى كثيراً ما نجد فيها تاريخ الصناعة أو اسم الطراز أو المصنع الذى نسجت فيه . وأصبح ميسوراً بذلك دراسة المنسوجات الاسلامية فى مصر دراسة وافية وتقسيمها بحسب تاريخ صناعتها والبلاد التى نسجت فيها

والمعروف أن الاقليم الواقع شرقى فرع دمياط أى الجزء الشرقى من الدلتا كان مشهوراً فى العصور القديمة بنسج الأقمشة . وقد أشار العالم الاغريقى أتيين البيزنطى[1] إلى المنسوجات التى كانت تصنع فى مدينة

---

(١) من علماء الأغريق فى القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد . كتب معجماً تاريخياً وجغرافياً فيه أسماء البلاد وطبائع أهلها وقد وصلتنا مقتطفات من هذا الكتاب

كاسيوس Kasios الواقعة على الحدود بين مصر والشام . وكانت أهم مراكز النسج فى مصر حتى العصر الأيوبى (النصف الثانى من القرن الثانى عشر) واقعة فى شمال شرقى وادى النيل : فى شطا ودبيق ودميرة وتونة وتنيس ودمياط . وكانت تنسج فى هاتين المدينتين الاخيرتين (تنيس ودمياط) أفخر المنسوجات الكتانية وأجملها . وكانت هناك مراكز أخرى للنسج فى مصر العليا كالبهنسا وأسيوط حيث كانت تنسج الأقمشة المصبوغة بالقرمز

وجملة القول أن هذه المنسوجات الفاخرة أكبر دليل على رخاء البلاد المادى وعلى ما كان لها من حسن الذوق الفنى . ولعل أبلغ شاهد على ذلك أن إحدى البلاد الصغيرة فى اقليم فارس بايران اشتهرت بنسج الأقمشة الكتانيـة الرفيعة فكان يطلق عليها فى العصور الوسطى اسم « دمياط إيران »

ولن يفوتنا أن نشير إلى نوع غريب من النسيج المصنوع من الصوف وحده أو من الصوف والكتان معاً ؛ فان عليه زخارف عجيبة ذات ألوان زاهية وغنية فى تنوعها وحدتها ، أما الزخارف الكتابية فليست أقل غرابة ، لأن قوائم الحروف مرسومة كأنها شرفات ، وفضلاً عن ذلك فان ما فى هذا النوع من المنسوجات من رسوم آدمية أو حيوانية يشهد بأن صانعيه لم يعبأوا بطبيعة الجسم الانسانى أو الحيوانى بل حوروها فى الرسم تحويراً أكسبها مسحة كاريكاتورية لا شك فيها ، فالانسان مصور فيها بدون أى محافظة على النسب بين أجزاء الجسم وبلا مراعاة لجمال

الرسم . وقد دلتنا بعض الكتابات التاريخية على أن هذه القطع ذات المسحة الريفية الظاهرة قد صنعت فى إقليم الفيوم

وثمة نوع آخر من نسيج الكتان الموشى ذى اللونين الأزرق والأبيض أو الأزرق والأسمر . وقد كان هذا النوع ينسج فى بلاد اليمن . وجدير بنا أن نلفت النظر إلى خاصية غريبة فى حروف الكتابة التى نراها عليه ؛ فان سيقان الحروف تنتهى فى أعلاها بمثلثات صغيرة

١ — قطعة نسيج من الحرير والكتان . عليها زخارف مختلفة الألوان ، وتمثل رسوماً آدمية محورة ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة ، كما نرى رسوم كلاب وصور طيور متقابلة تقوم بين كل اثنين منها شجرة

٢ — أقدم الأقمشة المؤرخة (٧٠٧ ميلادية) وهى قطعة نسيج من الصوف ومن الكتان السميك ، عليها شريط من الكتابة بحروف غير متقنة ، وتحته شريط آخر أحمر اللون ومزين بجامات فيها رسوم طيور محورة ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة ويفصل الواحد منها عن الآخر رسم هندسى بسيط

٣ — قطعة نسيج من الصوف ، فى أعلاها زخارف من رسوم أرانب فى جامات ، فضلا عن صورة رأس آدمى . أما ألوانها فباهته إلى حد ما ، وهى الأخضر والأحمر والأصفر والأسود

٤ — قطعة نسيج من الصوف الأحمر عليها زخارف من صور آدمية ورسوم حيوانات محورة وبعيدة عن الطبيعة (من القرن التاسع الميلادى)

٥ — قطعة نسيج من الحرير والكتان . عليها شريط من رسوم البط فى جامات مستديرة وبألوان مختلفة مع إنسجام وتوافق ، على أرضية حمراء وصفراء . وعلى هذه القطعة كتابة لم يمكن قراءتها بعد ؛ ولكن مظهرها وشكل حروفها يجعلنا نميل الى أن ننسب التحفة الى مصانع بغداد فى القرن العاشر الميلادى (أنظر اللوحة ١٠)

٦ — ملاءة من الصوف طولها ٢٦٢ وعرضها ١٣٠ سنتيمتراً . نرى فى أعلاها شريطاً صغيراً من الحيوانات بالألوان المختلفة . وتحت هذا الشريط عصابة من الزخارف الهندسية ذات ألوان متنوعة ويحف بها شريطان من كتابة محرفة لا يمكن قراءتها . والى اليمين والى اليسار جامات فيها رسم أسود وتيوس متقابلة . وهذه الملاءة من المنسوجات التى تنسب الى أقليم الفيوم (من القرن العاشر الميلادى)

٧ — قطعة نسيج من الحرير والكتان ، قوام زخارفها كتابة كوفية فى سطرين متوازيين وأحدهما مقلوب ويقرأ فى عكس إتجاه الآخر ، وحروفهما حمراء ومزينة بزخرفة صغيرة على شكل زهرة . والكتابة باسم الخليفة العباسى المطيع (٩٧٤ ميلادية) وبين السطرين شريط من رسوم الثيران السوداء

٨ — قطعة نسيج من الصوف ، عليها رسم يمثل إمرأة ترقص وفى يديها « الصاجات » (من القرن التاسع الميلادى)

٩ — قطعة نسيج من الحرير الأخضر الغامق ، قوام زخارفها

شريطان من الكتابة باسم سلطان من سلاطين المماليك ، وعلى أرضية سوداء . وبين هذين الشريطين عصابة فيها مجموعات تمثل كل منها نمراً يصيد غزالاً ، ويفصل كل مجموعة عن التى تليها رسم شجرة (من القرن الرابع عشر الميلادى)

١٠ — قطعة من سجادة ذات أرضية حمراء ، وزخارفها هندسية وعليها كتابة كوفية (من القرن التاسع أو العاشر الميلادى)

١١ — قطعة نسيج من الحرير ذات أرضية خضراء فاتحة وعليها زخرفة من أشرطة متعرجة تؤلف فى تعاريجها جامات بيضية الشكل أو مدببة الأطراف . وتحتوى هذه الجامات على رسوم طيور متقابلة أو متدابرة ورءوسها متقابلة

القاعتان ٢٠ و ٢١

تحتوى هاتان القاعتان على أجمل التحف المصنوعة فى عصر المماليك والتى تمثل الفن الذى إزدهر فى مصر تحت رعايتهم (١٢٥٠ — ١٥١٧) . وقد كان القرن الرابع عشر الميلادى أكثر عصور الحكم المملوكى إنتاجاً وأبدعه من حيث جودة المنتجات الفنية

ويرى الزائر فى هاتين القاعتين أجزاء معمارية زخرفية كما يرى تحفاً من الخزف والبرونز والنحاس والزجاج المموه بالمينا

* * *

وقد مر بنا أن الفنانين فى مدينة الموصل اضطروا الى أن يرحلوا عنها فراراً من غزو المغول وقد عرفنا أنهم لجأوا الى الشام ومصر . وقد كتب أحد المؤرخين العرب فى هذا الصدد أن صناعة الأوانى من النحاس المطبق بالذهب والفضة لقيت نجاحاً كبيرا وإقبالاً عظيما ، حتى كان كل شخص يحرص على أن تكون لديه بعض الأوانى المذكورة فكان لا يخلو منها بيت فى القاهرة

أما المجموعة المحفوظة فى الدار من الزجاج المموه بالمينا فقد ذاع صيتها منذ زمن طويل ، وأصبحت مقصد الزوار وعاملاً كبيراً فى شهرة متحفنا فى البلاد الأجنبية . فأشكال هذه القطع الزجاجية وأحجامها وهيأتها ، كل هذا آية فى الرشاقة والابداع ، وقد صار معروفاً للكثيرين : فالرقبة واسعة الفوهة على هيأة قمع ، وتحتها بدن منتفخ ومنسحب الى أسفل ، أى مكون من جذعى مخروطين متصلين عند قاعدتيهما ؛ ويقوم البدن على قاعدة أوطيلسان (ليمكن وضع المشكاة اذا أريد عدم تعليقها)

ومهما يكن من الأمر فان هذه المشكاوات مزينة بالرسوم التى تكسو جميع أجزائها ، والتى تمتاز بتنوعها وثروتها الزخرفية . وعندما تكون الكتابة العنصر الزخرفى الوحيد فيها ، نجد أن فى الألوان تبايناً بديعاً ، فالحروف إما بالمينا الزرقاء ، أو محجوزة على أرضية زرقاء ومحلاة بسيقان وفروع نباتية بالمينا الحمراء أو البيضاء أو الخضراء . وثمة مشكاة كأنها

ملفوفة فى زخارف فاخرة من الزهور والأوراق النباتية الموزعة عليها فى إنتظام وإتزان ، والموهة باللون الذهبى ، والمحددة بخطوط رفيعة حمراء على أرضية من المينا الزرقاء

ولكن الواقع أن هذا الوصف لا يغنى شيئاً ؛ فان إبداع الألوان وانسجامها وتباينها فى تلك المشكاوات يكسبها سحراً وجاذبية يستطيع الأنسان أن يتبينهما بنظرة واحدة وبغير أن يحاول تحليلهما أو الوقوف على تفاصيل أسرارهما . بل أن فى تلك التحف النفيسة بريقاً يتغير فيسترعى اعجابنا بجماله . ولا شك فى أن الألوان الخلابة تجعلنا نتذوق فى هدوء وتمعن انسجام زخارف « الأرابسك » المتشعبة التى تقوم بينها سيقان الحروف العربية ذات المظهر الجليل

والكتابات المنقوشة على المشكاوات تاريخية ولكنها تبدو على الرغم من ذلك كأنما خطت للزينة والزخرفة قبل كل شىء . وفى الحق اننا لنعجب كل العجب حين نرى إلى أى حد كبير عنى الفنانون باتقان هذه الزخارف الكتابية وابداع تركيبها

وأكثر هذه المشكاوات صنع لبعض السلاطين أو كبار رجال الدولة المصرية ؛ ويمكن نسبتها — اللهم إلا بعض القطع النادرة — إلى القرن الرابع عشر الميلادى . وإذا ضربنا صفحا عن العصور التى سبقت هذا القرن والتى ربما أمكننا أن نفترض ضياع منتجاتها ، فلا يسعنا إلا أن نقف قليلاً لنقرر أن المشكاوات النفيسة لم يصنع منها فى القرن الخامس

عشر شيء يستحق الذكر . حقاً لقد كان القرن الخامس عشر عصر أزمات مالية فى وادى النيل وعصر نكبات وصلت بالبلاد الى البؤس وانتهت بأكبر المصائب : وهى كشف طريق رأس الرجاء الصالح

على أننا لا نعرف مؤرخاً ينسب إلى مصر صناعة الخزف المموه بالمينا ، بينما كتب كثيرون عن مراكز هذه الصناعة فى الشام فذكروا حلب والخليل وصور ودمشق . وإذا تذكرنا الهزيمة الفادحة التى حلت بالصليبيين فى الشام سنة ١٢٩١ ميلادية ثم غزو تلك البلاد سنة ١٤٠٠ على يد تيمورلنك ، أمكننا أن نفسر ازدهار صناعة الزجاج المطلى بالمينا فى القرن الرابع عشر الميلادى ، بين هذين التاريخين ، وان ننسب هذه الصناعة إلى سورية

ولعل أقرب النظريات إلى الحقيقة ، وأكثرها استساغة ، تلك التى تذهب إلى أن المشكاوات وسائر التحف المصنوعة من الزجاج المموه بالمينا كانت تصنع فى دمشق نفسها ، ثم جاء تيمورلنك فسلب تلك المدينة من كانوا فيها من فنانين ونقل معه صناع الزجاج كما يمكننا أن نفهم صراحة من بعض النصوص والدلائل . فضلاً عن ذلك كله فقد جاء ذكر التحف الزجاجية الدمشقية فى عدد من البيانات التى كانت تكتب فى بلاط فرنسا عن الكنوز المحفوظة فى قصورها الملكية

***

ويرى الزائر أن عدداً من التحف المعروضة فى هاتين القاعتين عليه رسوم أشعرة أو « رنوك » . ونظام الرنوك فى الاسلام نظام لا نستطيع

أن نعرف نشأته أو أصوله . وغاية ما نعرفه أن تلك الرنوك تمثل شارات الأمراء ورجال الجند فى دولتى السلاطين المماليك . ومهما يكن من شىء فالرنك كان يرسم فى منطقة مستديرة وكان إما بسيطاً مفرداً أو مقسما مركباً لكنه كان يرسم فى الحالتين فى اتجاه أفقى فتتكون ثلاثة أقسام فى المنطقة المستديرة : علوى ومتوسط وسفلى . ولم يرسم الرنك قط فى دائر المنطقة أو فى جنباتها

وعلى الرغم من أن رموز الأشعرة أو الرنوك كانت متنوعة ، فان عددها محدود ، ومنها الكأس والدواة وعصا الصولجان والمرمى . وقد أمكن تفسير بعض هذه الرموز ويمكننا أن نستنبط من النتائج التى وصلنا إليها فى هذا الميدان أن الرنوك كانت فى عصر المماليك شارات وأشعرة لبعض المناصب الكبيرة فى الدولة ، يتخذها الأمراء الذين يصلون إلى تلك المناصب

فى القاعة ٢٠

١ — ثلاث حشوات من العاج ، منقوش عليها كتابات بارزة على أرضية من رسوم سيقان وفروع نباتية . والحشوتان الصغيرتان باسم السلطان محمد بن قلاوون (١٣٤١ ميلادية) بينما الحشوة الكبيرة باسم السلطان قايتباى (١٤٩٦ ميلادية)

٢ — قطعة نسيج من الكتان ، زخارفها غاية فى الدقة والاتزان وتتكون من أشكال هندسية فى أوضاع يتجلى فيها التوافق والانسجام .

وهذه الرسوم مطرزة بالحرير الأسود والأزرق الغامق . أما الزخارف الكتابية فتبدو عليها الرشاقة والجمال ويتجلى فى ترتيبها توافق عظيم . وهى أدعية وتمنيات طيبة (من القرن الرابع عشر الميلادى)

٣ — غلاف كتاب من الجلد ومزين بطريقة الضغط وله « لسان » ؛ والأرضية فى اللسان والجامتين المتوسطتين وأجزاء الجامات التى يحلى كل جزء منها ركناً من أركان الغلاف فى جهتيه ، مصبوغة باللون الأخضر وتظهر عليها الزخارف بارزة وعلى شكل فروع نباتية جميلة فيبدو اختلافها عن بقية زخارف الجلد المزين بشبكة من الرسوم الهندسية المطبوعة طبعاً خفيفاً (من القرن الرابع عشر الميلادى) .

٤ — مصراع باب ، قوام زخرفته حشوات صغيرة كثيرة الأضلاع ومنقوش عليها رسوم جميلة ومزينة بخيوط من العظم ، وقد جمعت هذه الحشوات على شكل أطباق نجمية (من القرن الرابع عشر الميلادى . أنظر اللوحة ١١)

٥ — قاعدة شمعدان من النحاس المطبق أو المكفت بالذهب والفضة . ومما يلفت النظر فى زخرفتها سطران دقيقان بالخط الكوفى المجدول ، حروفه من فضة ، وتنقسم الكتابة الى مناطق يفصل كل منها عن الأخرى رسم وريدة من الذهب . أما الكتابة المنقوشة بالخط النسخى الكبير فتدل على أن هذا الشمعدان قد قدم للحرم النبوى فى المدينة (من القرن الثالث عشر الميلادى)

٦ — قرص من القاشانى المصنوع فى مصر وهو باسم السلطان قايتباى (١٤٩٦ ميلاديه) . وحروف كتابته بيضاء على أرضية زرقاء . وهذه الجور أو الأطارات المستديرة والمقسمة الى ثلاث مناطق ، بوساطة خطين أفقيين فيها ، توجد كثيراً على العمائر والتحف الفنية فى عصر المماليك

٧ — صينية من النحاس المطبق بالفضة ؛ فى وسطها جامة كبيرة تحتوى على سبع جامات صغيرة مستديره تمثل الكواكب والبروج . وحول هذه الجامة الكبيرة عصابة فيها رسوم موسيقيين وأشخاص يرقصون ، والعصابة منقسمة الى ست مناطق بوساطة ست دوائر صغيرة ، على ثلاث منها شعار الرسوليين وهو زهرة اللؤلؤ marguerite ذات الخمسة التويجات . وقد كان بنو رسول يحكمون فى بلاد اليمن من القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر الميلادى . أما الزخرفة التى تحيط بالعصابة سالفة الذكر فشريط كبير من الكتابة ذات الحروف التى تبدو كأنها تضىء وتلمع . وينقسم هذا الشريط الى ثلاث مناطق بوساطة ثلاث دوائر مزينة بسيقان وفروع نباتية . أما حافة الصينية فعليها صور حيوانات تجرى ورسوم وفروع نباتية . وهذه الصينية باسم السلطان الملك المظفر يوسف (١٢٩٥ ميلادية)

٨ — حشوة كبيرة (شقة) من خشب ، يتكون جزؤها الأسفل من مناطق أو تقاسيم مخرمة ومزينة بقطع من الخشب المخروط ، أما

نصفها العلوى فيحتوى على أربع حشوات فيها ألقاب السلطان قايتباى (١٤٩٦ ميلادية . أنظر اللوحة ١٢)

٩ — لوح من الرخام ، منقوش عليه كتابة ، وتحتها رسم تنينين ، ذيل كل منهما ملتف حول ذيل الآخر. وكلا الحيوانين فاغر فاه فتبدو أنيابه العظيمة ولسانه المشقوق ، مما يزيد شكليهما شدة وبشاعة . وهذا اللوح من صناعة بلاد الجزيرة فى القرن الثالث عشر الميلادى

١٠ — باب من الخشب ذو مصراعين ومصفح بالبرونز المخرم . والزخارف مصنوعة فى تماثل واتقان عظيمين . ولا يرى الزائر فى هذه الزخارف ، بادى ذى بدء ، إلا رسوم فروع نباتية كثيرة الالتواءات والأقواس ؛ ولكنه إذا دقق الفحص استطاع أن يكشف صوراً عديدة لبعض الحيوانات والطيور (من نهاية القرن الثالث عشر . أنظر اللوحة ١٣)

١١ — لوح من الرخام ، عليه زخارف تشبه فى توزيعها وفى تركيبها العام زخارف جلود الكتب . فالجامة التى تتوسط اللوح تلفت النظر بثروتها الزخرفية وما فيها من رسوم متنوعة دقيقة لا يمكن أن نتبين تفاصيلها بسهولة ولأول وهلة ؛ ولكننا نرى ما فيها من تماثل واتزان ، وفى وسط هذه الجامة رسم إناء أو مشكاة تطغى حدودها وتفاصيلها على سائر أجزاء الرسم فتبدو أكثر بروزاً ؛ ولكنها مستخدمة هنا للزينة فحسب وليس لها أى غرض آخر . وإذا فحصنا الفروع النباتية الملتوية فى تعقيد كبير على الرغم من التماثل والتوافق ، شاهدنا السيقان وأعصاب الأوراق

والوريقات ولاحظنا أن بعض السيقان والفروع منتهية برسم يد . بل انا نستطيع أن نكشف بين الفروع النباتية رسوم طيور لا سيقان ولا أقدام لها (من القرن الرابع عشر الميلادى)

١٢ — لوح من الرخام ، أرضيته من رسوم سيقان وفروع نباتية وعليها نقش أكثر بروزاً ويمثل مشكاة مسجد تشبه المشكاوات المصنوعة من الزجاج المموه بالمينا ، ويحف بهذه المشكاة شمعدانان ، فى كل منهما شمعة (من القرن الرابع عشر الميلادى)

١٣ — قطعتان من الخزف مزينتان بزخارف ملونة تحت طبقة المينا . وأرضية القطعتين مغطاة برسوم نباتية محورة ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة وفى إحدى القطعتين صورة غزال على تلك الأرضية ، وفى القطعة الأخرى صورة طائر (من القرن الرابع عشر الميلادى . أنظر اللوحة ١٤)

١٤ — كرسى من نحاس مخرم ومنقوش ، منشورى الشكل وله ستة جوانب . وهو مطبق أو مكفت بالفضة . وقوام زخرفته جامات مستديرة مزينة برسوم أشكال هندسيه كثيرة الأضلاع فى أوضاع نجمية أو بانصاف أقطار أو بسيقان وفروع نباتية (من القرن الرابع عشر الميلادى — أنظر اللوحة ١٤)

١٥ — قارورة من الزجاج المموه بالمينا ، عليها زخارف بسيطة ولا إسراف فيها ، وتتكون هذه الزخارف من أزواج من خطوط حمراء . وعلى بدن القارورة ثلاث مناطق أو جامات مزينة برسوم سيقان

وفروع نباتية محجوزة على أرضية من المينا الزرقاء . وعلى القارورة كتابة قد عبث الزمن بها فلم تعد ظاهرة تمام الظهور ، وهى باسم الملك الناصر يوسف من سلاطين الأيوبيين الذين حكموا إقليمى حلب ودمشق (١٢٦٠ ميلادية)

١٦ — قارورة من الزجاج المموه بالمينا ، بدنها مزين بثلاث وردات تحتوى كل منها على زهرة مطلية بالمينا الزرقاء والبيضاء والحمراء والصفراء والخضراء ، مرسومة على أرضية من سيقان وفروع نباتية مملوءة بصور الحيوانات ، وذلك بخط بسيط من المينا الحمراء . أما رقبة القارورة فمزينة أيضاً بسيقان وفروع نباتية وأزهار براقة ومحدودة بخطوط من المينا الزرقاء الفيروزية (من القرن الرابع عشر الميلادى — أنظر اللوحة ١٥)

١٧ — كرسى من نحاس مخرم ومنقوش ، منشورى الشكل وله ستة جوانب . وهو مطبق أو مطعم بالفضة . وقرصته العليا الأفقية وجوانبه الستة محلاة بزخارف من السيقان والفروع النباتية والزهور ، تكسو سطحها كله ، وتقوم على هذه الأرضية عصابات من الكتابة كأنها مطرزة ؛ كما تقوم عليها أيضاً جامات مستديرة أو مثلثة الشكل فيها نقوش مزهرة ورسوم بط . وهذه التحفة الفنية المشهورة عليها كتابة باسم السلطان محمد بن قلاوون ، وعليها اسم صانعها : محمد بن سنقر البغدادى ، وتاريخ صنعها سنة ٧٢٨ هـ. (١٣٢٧ ميلادية)

١٨ — مشكاة من الزجاج المموه بالمينا ، تبدو فى زخارفها كأنها

محاطة بشبكة من حبال رفيعة من المينا البيضاء مجدولة فى تماثل وتوافق وتنشأ من التواءاتها جامات غير منتظمة الشكل وغير متساوية الحجم، وهذه الجامات تحتوى على رسوم زهور ذات وريقات وتويجات مختلفة الألوان ، من أزرق وأخضر وأحمر (أنظر اللوحة ١٦)

القاعة ٢١

يرى الزائر فى هذه القاعة خزانة بها تحف فنية من النحاس ، غاية فى الاتقان والجمال . وهى من مجموعة رالف هرارى بك ، وقد أعارها لعرضها فى الدار

١ — إناء من النحاس ذو غطاء مخروطى الشكل : ويشبه هذا الاناء فى شكله المشكاوات المصنوعة من الزجاج المموه بالمينا ؛ ولكنه مضلع وبدنه مقسم الى تسعة جوانب تلتقى فى زوايا مدببة ، وهو مغطى كله بالزخارف النباتية وعلى رقبته جامات بها زهور كبيرة مفتحة الأوراق ؛ وتحيط ببدنه كتابة باسم السلطان حسن (١٣٦١ ميلادية)

٢ — مقلمة من نحاس مطبق بالذهب والفضة . وهى من أبدع التحف الفنية وأدقها زخرفة فى القرن الرابع عشر الميلادى ؛ فضلاً عن أنها فى حالة جيدة من الحفظ تساعد على تبين المهارة الفائقة والاتقان الذى بلغه فن تطبيق النحاس أو تكفيته بالفضة . وزخارف هذه التحفة

متنوعة جداً وموزعة توزيعاً حسناً وفيه تماثل واتزان ؛ وهى تشمل ، على كل حال ، كل الموضوعات الزخرفية التى نراها على التحف النحاسية المختلفة من منتجات عصر المماليك : رسوم بط ، وزهور مفتحة ، وسيقان وفروع نباتية دقيقة ، وخطوط هندسية متشابكة ومتداخلة بعضها فى بعض ؛ كل هذا مجموع فى عصابات مستطيلة الشكل أو ذات حافة مدورة أو فى أشرطة ضيقة أو فى جامات مستديرة أو ذات فصوص وأقواس وهذه المقلمة باسم السلطان الملك المنصور محمد (١٣٦٣ ميلادية — أنظر اللوحة ١٧)

٣ — إناء من الفخار المطلى بالمينا الصفراء . وهذا الاناء مزين فى داخله وفى سطحه الخارجى بكتابة محفورة تحت طبقة من المينا ومقسمة الى مناطق بوساطة دوائر ذات رنوك مموهة بالمينا باللونين الأحمر المائل الى السمرة والبنى الغامق (من القرن الرابع عشر الميلادى)

٤ — رقبة شمعدان من النحاس المطبق أو المكفت بالفضة ، وقوام زخرفته كتابة تحيط بجزئه السفلى . وهى كتابة دعائية ، وسيقان حروفها على هيئة أشخاص مرسومين فى أوضاع مختلفة وبدقة تكسب الصور الآدمية حركة وحياة ، كما أن النقط اللازمة لبعض الحروف الأخرى مرسومة على شكل رؤوس حيوانات . أما الكتابة المنقوشة فى الجزء العلوى فباسم الأمير كتبغا الذى ارتقى عرش مصر سنة ١٢٩٤ ميلادية (أنظر اللوحة ١٨)

٥ — علبة اسطوانية الشكل من النحاس الأصفر ، ولها غطاء ذو رقبة . والسطح العلوى للغطاء مزين بشريط من السيقان والفروع النباتية ، يحيط بجامة فيها رنك . وعلى بدن العلبة كتابة بالخط النسخى الكبير . وعلى رقبة الغطاء عصابة مزينة برسوم حيوانات من ذوات الأربع ، يفصلها رنكان ، وقاع العلبة مزين بجامة فيها رسوم بط محور ومنسق وبعيد عن الطبيعة ، ويحيط بها شريط من الزخارف النباتية (من القرن الرابع عشر)

٦ — شمعدان من النحاس . قوام زخارفه كتابات تظهر بوضوح على أرضية من سيقان وفروع نباتية وزهور . وقد راعى الصانع أن تنمو الحروف فى أعلاها على نمط واحد وأن تتصل سيقانها وتتقاطع فتؤلف شكلاً يشبه المقص . ويتبين من الكتابة المنقوشة على هذا الشمعدان أنه صنع ليهدى الى الحرم النبوى فى المدينة سنة ٨٨٧ (١٤٨٢ ميلادية . أنظر اللوحة ١٩)

٧ — صندوق مصحف شريف من خشب مصفح بالنحاس المزين بالكتابات والفروع النباتية . وعلى هذا الصندوق كتابات منقوشة بالخط الكوفى أو النسخى ذى الحروف الجميلة على أرضية مملوءة بالزخارف المطبقة بالذهب والفضة (من القرن الرابع عشر)

٨ — مشكاة من الزجاج المموه بالمينا مغطاة بزخارف فاخرة من الزهور بالمينا الزرقاء والبيضاء والحمراء والصفراء والخضراء ، أو بطيور مذهبة ترفرف بين الفروع النباتية والزهور . والرنك المرسوم على هذه المشكاة

هو عصاتا لعبة الصوالجة (البولو)؛ وهما شعار الأمير «الملك» الذى شيد أحد المساجد فى القاهرة سنة ٧١٩ هـ. (١٣١٩ ميلادية. أنظر اللوحة ٢٠)

القاعة ٢٢

هى القاعة الايرانية ، التى لم تستطع الدار أن تنشئها إلا فى الشهور الأخيرة. وعلى الرغم من حداثة عهدها فاننا نستطيع أن نفاخر بمحتوياتها أكبر المتاحف الأوروبية ، فمجموعة التحف الفنية المعروضة فيها لا تقل فى العدد أو فى الجودة والابداع عما يراه الزائر فى متاحف الغرب

وفى الحق ان الفضل فى إعداد هذه القاعة لا يرجع لدار الآثار العربية وحدها؛ فقد تفضل ثلاثة من كبار الهواة وأصحاب المجموعات الأثرية باعارة الدار ، لمدة طويلة ، بعض ما فى مجموعاتهم من التحف الايرانية الجميلة. وهكذا زادت المعروضات فى هذه القاعة الايرانية بالتحف الخزفية والسجاد النفيس الذى أعاره للدار حضرة صاحب السعادة الدكتور على ابراهيم باشا والمسيو أشيروف والمسيو أسبانيان ، كما أعار حسن يزدى بك شمعداناً جميلاً من صناعة إيران ، عرضته الدار فى هذه القاعة أيضاً.

ولا شك فى أن الفن الايرانى أكثر الطرز الاسلامية وحدة وأعظمها تماسكا وأوفرها استقلالاً . فالواقع أنه يتجلى فى منتجات وآثار فنية

استطاع فيها الصناع والفنانون — ولا سيما المصورون — أن يستلهموا تاريخ وطنهم وتقاليد بلادهم، فاستمدوا منها موضوعاتهم؛ واننا لنستطيع أن نقول فى ثقة واطمئنان إنهم لم يتلقوا الوحى من تاريخهم الوطنى فى الاسلام فحسب، بل رجعوا الى تاريخهم القديم وما وقع فى إيران من الأحداث قبل العصر الاسلامى

ولكن الواقع أن الفن الايرانى لا يختلف فى خصائصه العامة أو فى مثله العليا عن الفنون أو الطرز الفنية فى سائر الأقطار الاسلامية؛ فنرى مثلا أن المثل الأعلى للجمال فيه هو، بوجه عام، المثل الأعلى للجمال فى الطرز الفنية المصرية، ولا سيما من حيث اعتماد الاقليمين فى الزخرفة على الرسوم النباتية والأشكال الهندسية

بيد أننا نظن الفن الايرانى أكثر فهما للحياة؛ ولعله أيضاً أقل جداً وأكثر مرحاً من الطرز المصرية، وربما كان أندر منها كآبة، إن صح هذا التعبير؛ أو قل إننا لا نلمح فيه كل ما نعهده فى الفنون المصرية الاسلامية من شدة وجفاء وهيبة ورهبة. ولعل السبب فى هذا كله أن الايرانيين لم يكترثوا بتحريم تصوير الكائنات الحية أو تجسيمها فى الاسلام؛ فاننا نرى فى صورهم الصغيرة وفى منسوجاتهم وخزفهم صوراً آدمية رشيقة، قد ارتدى أصحابها أفخم الملابس وأكثرها بريقاً ولمعانا، وبدوا يستريحون أو يتريضون بين الزخارف المزهرة

والتحف الفنية الخزفية المصنوعة فى إيران متنوعة جداً فى أشكالها

وأحجامها وصناعتها . والمجموعة المعروضة فى هذه القاعة تمثل جل الأنواع المعروفة : فنرى خزفاً ذا بريق معدنى ، وزخارفه صفراء مذهبة ، ومصقولة ولامعة ؛ وهو من النوع الذى كشفه المنقبون عن الآثار فى مدينة الرى وفى سامرا (سر من رأى) وفى الفسطاط

أما نوع الخزف الذى يطلق عليه اسم «جابرى» فان منه فى القاعة نماذج طيبة جداً . وهذا الضرب من الخزف شعبى إلى حد ما ، ولونه إما أخضر فى القطعة كلها وإما أسمر ؛ أما زخارفه فعجيبة وخاصة به . وقوامها فى أكثر الأحيان حيوان أو طائر ، فى مظهره قسط وافر من الحياة والقوة بدون مراعاة الرشاقة أو الدقة . ويحفر هذا الرسم حفراً عميقاً على أرضية من الفروع النباتية . ومهما يكن من شىء فان علماء الآثار الاسلامية ينسبون خزف «جابرى» إلى ما بين القرنين العاشر والثانى عشر بعد الميلاد

وهناك نوع آخر من الخزف الايرانى ينسبونه الى القرن الثانى عشر وبداية القرن الثالث عشر ، ويرى الزائر نماذج منه فى هذه القاعة ، وهى كؤوس وسلطانيات ذات ألوان مختلفة ولا سيما الأزرق والأحمر والذهبى على أرضية بيضاء أو زرقاء . وعلى هذه التحف الخزفية صور آدمية صغيرة ، لأصحابها سحنة مستديرة ؛ وهى فى أوضاعها وبساطتها ولمعان ألوانها وتفاصيل رسمها تشبه الصور الدقيقة التى تزين بها المخطوطات

وفى القاعة بعض تحف خزفية تبدو كأنها تأثرت بأساليب الصناعة

والزخرفة فى الشرق الأقصى ؛ فنرى أن قيمتها فى المادة المصنوعة منها وفى دقة صناعتها فضلاً عن أن زخارفها رزينة محتشمة

وتمتلك الدار بعض قطع من الخزف الذى ينسب إلى مدينة سلطانباد ، وهو نوع ذو أرضيــة زرقاء مائلة إلى السمرة وعليها رسوم حيوانات أو طيور

كما يجد الزائر تحفاً خزفية أخرى من العصور المتأخرة ، فيرى أوانى من الخزف ذى البريق المعدنى ، من صناعة العصر الصفوى ويرى كذلك بعض الصحون التى تنسب إلى داغستان

وقد عرفت إيران بأنها بلاد القاشانى الذى كانت تكسى به عمائرها ، فيكسبها فخامة وبهاء لا تدانيها فيهما الأقاليم الأخرى . ولن يفوتنا أن نشير إلى نجوم القاشانى البراق ذى اللون المائل إلى السمرة . بل ان دار الآثار العربية فخورة بأن لديها أقدم النجوم المعروفة من هذا النوع ، وهى نجمة مؤرخة سنة ٦٠٠ هـ (١٢٠٣ ميلادية) . وهى فخورة أيضاً بأنها كشفت أول نجمة عليها اسم صانعها

وثمة نوع آخر من ألواح القاشانى : مربعة أو مستطيلة وعليها زخارف كتابية شديدة البروز ، باللون الأزرق الفيروزى فوق أرضية ذات فروع نباتية دقيقة سمراء مع بريق ذهبى

وقد أحرز المتحف منذ بضع سنين أجمل تربيعتين من القاشانى ذى الأرضية المطلية بالمينا الزرقاء الفيروزية . وعلى هذه الأرضية رسوم

آدمية بارزة ذات لون أسمر أو ذهبي . وهاتان التحفتان جميلتان جداً ، وتذكر صناعتهما ودقة زخارفهما وابداع اللون فيهما بالأواني التي تنسب إلى مدينة الري . ومهما يكن من الأمر فان إحدى هاتين التربيعتين مشهورة بأن الرسم الذي يزينها يوضح قصة معروفة من قصص الشاهنامه

وإذا كانت دار الآثار العربية غنية بما لديها من التحف الخزفية الايرانية ، فانها من ناحية أخرى فقيرة في السجاد الايراني النفيس . ومجموعتها في هذا الميـدان لا يمكن أن تداني المجموعات الطيبة في المتاحف الأوروبية . ولعل السبب في ذلك أن المتاحف الأوروبية كانت مزودة بجل ما تحتاجه قبل إنشاء دار الآثار العربية في القاهرة

ولا شك في أن السجاد الايراني النفيس أكثر التحف الايرانية شهرة ، بل ان كثيرين يتذوقون السجاد ويعجبون به أكثر من إعجابهم بالصور الصغيرة التي تزدان بها المخطوطات الايرانية الجميلة . وقد كتب أحد الـكتاب الانجليز ، منذ زمن غير بعيد ، معجباً « بهذه السجاجيد ذات الألوان الساحرة البديعة والرسوم المطربة العجيبة التي يجد فيها المرء ما للشرق من جمال ولذة ، وما عرف عن حافظ من ورد وزهور ، وما تحدث عنه عمر الخيام من أقداح وكؤوس »

١ — نجمة من الخزف القاشاني ، تتكون زخارفها من رسوم نباتية بينها رسم رجل ذي شارب متدل ولحية تدور حول وجهه كالعقد ، وفي يده اليمنى كأس كأنه يتأهب للشرب ، ولـكن يبدو كأن حادثاً استرعى

إنتباهه فالتفت الى اليمين . وملابس هذا الرجل مزينة بكثير من الزهور ورسوم الحيوانات . وهذه النجمة مؤرخة سنة ٦٠٨ هـ . (١٢١١ ميلادية)

٢ — نجمة من الخزف القاشانى ، عليها رسم جميل يمثل سيدة ذات ثوب فاخر من الحرير الموشى ، جالسة بين شجيرتين مثقلتين بالأوراق ، وهى تعمل على إستئناس طائرين نراهما يتقدمان محلقين فى شئ من الخوف والحذر . وهذه النجمة مؤرخة سنة ٦١٠ هـ . (١٢١٣ ميلادية) وعليها اسم صانعها أبى زيد

٣ — نجمة من الخزف القاشانى ، فيها رسم أربع سيدات جالسات على أرضية من الزخارف النباتية ، وملابس السيدات فاخرة ومن الحرير الموشى . وهذه النجمة أقدم النجوم المعروفة ، وهى مؤرخة سنة ٦٠٠ هـ . (١٢٠٣ ميلادية)

٤ — قطعة من سجادة مصنوعة من الصوف ومزينة بزخارف من زهور كبيرة محورة ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة ، وذات ألوان متعددة ، على أرضية ذات لون أزرق قاتم . وهذه القطعة من أجمل الأمثلة للسجاد ذى الزخارف التى تشبه الأوانى الى حد ما حتى أصبحت تنسب إليها

٥ — لوح من القاشانى الذى تكسى به الجدران ، عليه كتابة بارزة باللون الأزرق على أرضية من سيقان وفروع نباتية ووريقات دقيقة

وذات بريق معدنى أسمر فاتح . وفوق الكتابة شريط بارز ومرتفع وفيه زخارف من زهور كبيرة . وهذا اللوح القاشانى مؤرخ سنة ٧١٠ هـ . (١٣١١ ميلادية)

٦ — لوحان من القاشانى الذى تكسى به الجدران ، عليهما كتابة بحروف بارزة وبيضاء على أرضية زرقاء مزينة بفروع نباتية لونها أبيض ، وهذان اللوحان مؤرخان سنة ٧٠٥ هـ . (١٣٠٦ ميلادية)

٧ — سجادة ذات أرضية حمراء ومزينة بزهور ومراوح نخيلية (پالمت) موزعة توزيعاً بديعاً فيه اتزان وانسجام ؛ ولكنها تميل الى البعد عن الطبيعة بعداً يكسبها شيئاً من الجمود ، ويبعدها عن الحياة والحركة . وإطار السجادة ذو أرضية حمراء وتظهر فيه الفروع النباتية التى تزينها الزهور الكبيرة فى تماثل وتناسب وتنسيق — وهى من مجموعة حضرة صاحب السعادة الدكتور على باشا ابراهيم (من نهاية القرن الثامن عشر الميلادى)

٨ — قطعة نسيج من الحرير ، أرضيتها ذات لون أخضر مائل الى الاصفرار ، وزخارفها رسوم تمثل أشخاصاً فى حديقة (بداية القرن السابع عشر — أنظر اللوحة ٢١)

٩ — تربيعة من القاشانى ذات أرضية لونها أزرق فيروزى ، وعليها زخارف من فروع نباتية مزهرة ومذهبة وقليلة البروز ؛ ويظهر فوقها رسم فارسين يحث كل منهما مطيته على العدو الى الجهة اليسرى (من القرن الثالث عشر الميلادى — أنظر اللوحه ٢٢)

١٠ — إبريق من البرونز كشف أثناء التنقيب عن الآثار فى أبى صير بمصر الوسطى ، حيث توفى الخليفة الأموى مروان الثانى. وليس من شك فى أن هذه التحفة أجمل الأباريق الساسانية من نوعها وأدقها صنعاً . وبدن هذا الابريق كروى ومزين بنقوش تمثل عقوداً فى باطنها دوائر . أما الرقبة فمستقيمة وعليها موضوعات زخرفية ساسانية من دوائر متماسة والجزء العلوى من الرقبة ذو زخارف نباتية مخرمة . وللابريق مقبض يخرج من البدن ويرتفع موازيا الرقبة حتى ينتهى بشبه يد فى أعلاه . وهذا المقبض مزين فى جانبيه بصفين من الزخارف على شكل الأحجار الثمينة وبرسم فرع نباتى بينهما . و«البزبوز» على شكل ديك كبير مفرود الجناحين ومشدود الجسم كأنه يطلق صيحة الفرح والانتصار (من القرن السابع الميلادى — أنظر اللوحة ٢٣)

١١ — سجادة ذات أرضية سمراء ومزينة بفروع نباتية وسيقان ووريقات ومراوح نخيلية (پالمت) موزعة توزيعاً فيه تماثل وانسجام . وفى أعلى هذه السجادة إطاران أو بحران مستطيلان فيهما بيت من الشعر الفارسى ، وتحتهما جامة فيها رسم أسد ينقض على وعل . أما إطار السجادة فأرضيته حمراء ومزين برسوم مراوح نخيلية متعاقبة . وهذه السجادة من مجموعة المسيو اسبانيان (القرن السابع عشر الميلادى)

١٢ — تربيعة من القاشانى المموه بالمينا ، ذات أرضية لونها أزرق فيروزى ، وعليها زخارف من فروع نباتية مزهرة ومذهبة وقليلة البروز

ويظهر فوقها جمل ذو لون أحمر مائل الى السمرة ، وقد امتطى ظهر الجمل شخصان ، ملابسهما سمراء وسوداء وعليها نقوش مذهبة . والشخص الأول يشد قوساً بينما المرأة الراكبة خلفه تعزف على العود . والمنظر كله يمثل بهرام جور فى الصيد ومعه حبيبته (من القرن الثالث عشر الميلادى — أنظر اللوحة ٢٢)

١٣ — طائر من الخزف ذى اللون الأزرق الفيروزى المحلى بخطوط سوداء . وهو تحفة نادرة وبديعة ؛ لاتقان صنعها ، ومسحة الخيلاء والعظمة التى تبدو فى وقفة الطائر (من القرن الثالث عشر الميلادى — أنظر اللوحة ٢٤)

١٤ — سجادة من الحرير موشاة بالذهب والفضة ؛ أما زخارفها فمن السيقان والفروع النباتية الدقيقة الممزوجة بالخطوط المتعرجة على شكل السحب الصينية (تشى) . وفى وسط السجادة جامة كبيرة ذات فصوص عديدة ؛ وحول المنطقة الوسطى فى السجادة خمسة أطارات أو مناطق غير متساوية فى العرض . والاطار الثانى من الخارج هو أعرض هذه المناطق وبه بحور فيها كتابات (من نهاية القرن السادس عشر — أنظر اللوحة ٢٥)

١٥ — جلد كتاب ، عليه زخارف غاية فى الدقة ، وهى مكررة فى الجانبين من الخارج ، وقوامها شجرة فى الوسط ، مثقلة بالأوراق وعليها طيور ، وفى السماء سحابة وطائر يحلق ، وعلى الأرض نهير صغير بجواره حيوانات من ذوات الأربع مختلفة الأنواع . وهذه الزخرفة كلها مذهبة

وقليلة البروز وتحيط بها جامات وبحور مزينة بالزهور . أما من الداخل فالزخرفة الرئيسية الوسطى مكونة من فروع نباتية دقيقة بارزة ومذهبة على أرضية زرقاء ، وتحيط بها بحور كانت فيها زخارف نباتية على أرضية خضراء ، أصابها الآن تلف كثير (من القرن الثامن عشر الميلادى)

١٦ — جلد كتاب ، له لسان . وزخرفته من الخارج تغطى السطح كله كما نجد فى زخارف السجاجيد ، ونستطيع أن نتبين فيها جامة متوسطة ، وفى كل ركن ربع جامة فيه زخارف نباتية تتكرر — ومعها السحب الزخرفية الصينية التى تعرف باسم تشى — فى المساحة الواقعة بين الجامة المتوسطة والأجزاء فى الأركان . وفى إطار الجلد عصابات من الكتابة بينها جامات صغيرة مزينة بالزهور . أما فى الزخرفة الداخلية فلا يزال اللون الأسود محفوظاً ، مما يجعل الجامة الوسطى وأجزاء الجامات فى الأركان تزداد وضوحاً بفروعها النباتية المذهبة فوق أرضية زرقاء مائلة الى السواد أو خضراء أو حمراء أو ذهبية (من القرن السابع عشر الميلادى)

القاعة ٢٣

جمعت الدار فى هذه القاعة الخزف والسجاد المصنوع بآسيا الصغرى والشام فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، أو بمعنى آخر التحف الفنية من الطراز العثمانى

والمعروف أن صناعة الخزف العثمانى تأثرت بالأساليب الفنية فى إيران ؛ فقد أتيح للسلطان سليم الأول أن ينتصر على الايرانيين فى بداية القرن السادس عشر ثم استقدم الى آسيا الصغرى خزفيين من إيران قامت على أكتافهم التقاليد الجديدة التى ظهرت فى صناعة الخزف . وأصبحت الجدران بعد ذلك تكسى بتربيعات القاشانى ذات الموضوعات الزخرفية الشاملة ، التى نرى فيها على الخصوص رسم شجرة السرو ، وتحمل كل تربيعة جزءاً من الرسم الذى يتركب منه المجموع الزخرفى الكامل . وكانت أهم الألوان السائدة فى هذا القاشانى هى الأزرق والأخضر والأحمر الذى يشبه لون الطماطم

على أن مصانع الخزف فى أسنيك وكوتاهية بآسيا الصغرى لم تكتف بانتاج تلك التربيعات من القاشانى ، بل أخرجت فى القرنين السابع عشر والثامن عشر عدداً كبيراً من الأوانى والمشكاوات والأكواب والقوارير ، بنفس الألوان مضافاً إليها اللون البنفسجى ، وعليها رسوم نباتية صادقة فى تقليد الطبيعة وفى تصوير الزهور : كزهر السوسن والقرنفل والورد وزهر اللؤلؤ . كما كان من خصائص تلك المصانع زخارف أخرى على شكل فلوس الأسماك

أما المصانع الخزفية فى سورية ، فقد كانت تصنع فى عصر المماليك الأوانى الجميلة من الخزف اللامع الأبيض ذى الزخارف الكتابية أو النباتية الزرقاء ؛ ثم تأثرت بعد ذلك بالأساليب الفنية العثمانية فاصبحت

تنتج الأوانى وتربيعات القاشانى التى تشبه منتجات آسيا الصغرى اللهم إلا فى اللون ؛ فان المنتجات السورية كانت خالية من اللون الأحمر ، وكانت ألوانها ، بوجه عام ، أقل حدة وبهاء

وقد كانت صناعة السجاد زاهرة جداً بآسيا الصغرى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . ومن أشهر منتجاتها سجاجيد الصلاة من جورديس وكولا . وقد كانت زخارف هذه السجاجيد تتكون عادة من رسم محراب يختلف باختلاف نوعها وتاريخ صناعتها

ومهما يكن من شىء فان أجمل القطع المعروضة فى هذه القاعة التركية مستعار من مجموعتى حضرة صاحب السعادة الدكتور على ابراهيم باشا وجناب المسيو اسپنيان

١ — تربيعات من القاشانى عليها زخارف من زهور كبيرة محورة وبعيدة عن الطبيعة ، باللون الأزرق والأخضر والأحمر على أرضية زرقاء شديدة اللمعان

٢ — صحون من الخزف المصنوع فى كوتاهية . والزخارف النباتية التى تزينها ذات ألوان براقة يسود فيها اللون الأحمر البندورى (لون الطماطم) والأخضر والأزرق والأسود

٣ — كوب (شوب) من الخزف المصنوع فى دمشق ، تتكون زخارفه الوسطى من فروع نباتية مرسومة بدقة واتقان ومنتهية بزهور مفتحة الأوراق . وكل هذه الزخارف ذات لون أزرق

باهت جداً . وفى أعلى الكوب وأسفله شريطان من زخارف هندسية

٤ — جزء علوى من لوحة كبيرة من القاشانى المصنوع فى آسيا الصغرى ، وهذا الجزء مكون من تسع تربيعات . وقد كانت الزخرفة الوسطى فى اللوحة رسم قبة على أرضية بيضاء . ويظهر فى هذا الجزء القسم العلوى منها وفوقه قصبه حمراء بها كرات ويعلوها هلال . أما الاطار الخارجى فمزين بزخارف من أشكال وأنواع مختلفة ، وهى إما بيضاء أو زرقاء أو حمراء ، على أرضية خضراء

٥ — لوحة كبيرة من القاشانى المصنوع فى دمشق ، وعليها رسم يمثل الكعبة والعمائر التى تحيط بها . والكعبة والكتابات مرسومة باللون الأسود والتلال باللون الأسمر والجدران والأشجار بالأخضر الفاتح والأسقف بالأزرق . وعلى هذه التحفة اسم صانعها محمد الشامى فى سنة ١١٣٩ هـ . (١٧٢٧ ميلادية)

٦ — إناء من الخزف المصنوع فى آسيا الصغرى ، وله ثلاثة مقابض صغيرة ، تقسم بدن الاناء إلى ثلاث مناطق مزينة بزخارف متشابهة ، وقوام هذه الزخارف المكررة زهرة كبيرة مفتحة الأوراق ذات ألوان زاهية من أزرق وأبيض وأخضر وأحمر يحيط بها أربعة أوراق من أوراق الشجر ضيقة ومدببة ولونها أخضر أو أحمر (من القرن السابع عشر — أنظر اللوحة ٢٧)

٧ — لوحة من القاشانى المصنوع فى آسيا الصغرى مكونة من ثمان

تربيعات مزينة بمراوح نخيلية (پالمت) وأوراق وزهور وورد وقرنفل موزعة فى تماثل وانسجام ، فأصبحت التحفة مجموعة جميلة مختلفة الألوان يختلط فيها الأخضر والأحمر البنـدورى والأزرق الفيروزى والأزرق الباهت اختلاطاً يتجلى فيه الاتزان والتوافق والهدوء (من القرن السابع عشر — أنظر اللوحة ٢٨)

٨ — سجادة من صناعة كولا ، ذات أرضية زرقاء وإطارات عديدة مزينة بزهور صغيرة (من القرن الثامن عشر — أنظر اللوحة ٢٦)

الفرع الملحق بدار الآثار العربية

(فى شارع الانشا)

عندما تسلمت الدار هبة حضرة صاحب السمو المغفور له الأمير كمال الدين حسين زاد شعورها بضيق قاعاتها عن أن تسع ما تضمه من الكنوز الفنية ، ولا سيما تلك التى آلت إليها بهذه الهبة النفيسة ؛ فاضطرت الدار الى أن تلجأ الى حل مؤقت . وهو أن تتخذ للمتحف فرعاً جديداً أو «ملحقاً» تعرض فيه بعض مجموعاتها حتى يتم تشييد بناء يليق بالدار وبنمو مجموعاتها الدائم

ويجد الزائر فى هذا الفرع مجموعة سمو المغفور له الأمير كمال الدين حسين . وهى تحتوى على نخبة طيبة من الأخشاب ذات النقوش المحفورة من شتى العصور الاسلامية ، وعلى عدد من قطع المخمل المصنوع فى مدينة بروسة ، وعلى أحزمة من النسيج إيرانية وبولندية ؛ فضلاً عن أن فيها عدداً من السجاجيد النفيسة . وتحتوى تلك المجموعة على عدد كبير من الأوانى الزجاجية التى كانت تصنع للشرق فى بوهيميا إبان القرن التاسع عشر الميلادى

وقد رأت الدار أن تضم الى مجموعة المغفور له الأمير كمال الدين حسين فى هذا الفرع التحف الفنية التى تمت إليها بصلة وثيقة ، ولذا فان الزائر يرى ، إلى جانب ما ذكرنا ، مجموعة أرتين باشا . وقد ضم الى المجموعتين سالفتى الذكر ما أهدته مدام هيككيان الى الدار ، وكله من التحف التى ترجع الى العصر نفسه

اللوحات



Salle III. Plat en faïence.

صحن من الخزف — فى القاعة ٣



Salle VI. Bois sculpté.

خشب ذو زخارف محفورة — فى القاعة ٦



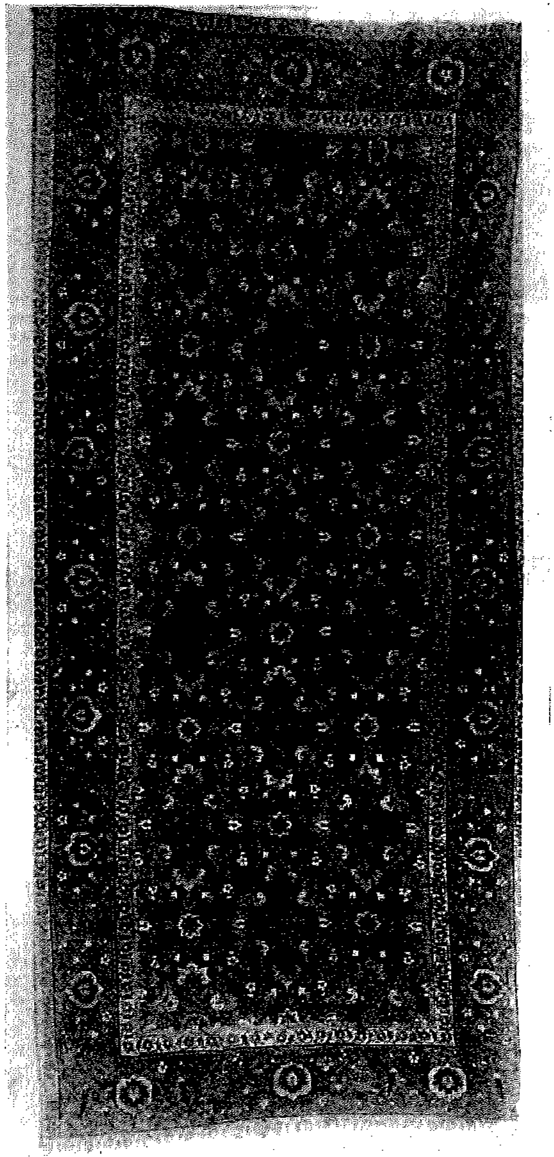
Salle VI. Bois sculpté.

خشب ذو زخارف محفورة — في القاعة ٦



Salle VIII. Plafond sculpté.

سقف ذو زخارف محفورة — فى القاعة ٨



Salle XVI. Tapis iranien.

سجادة إيرانية — فى القاعة ١٦



Salle XVI. Feuillet de Coran.

ورقة من مصحف — فى القاعة ١٦



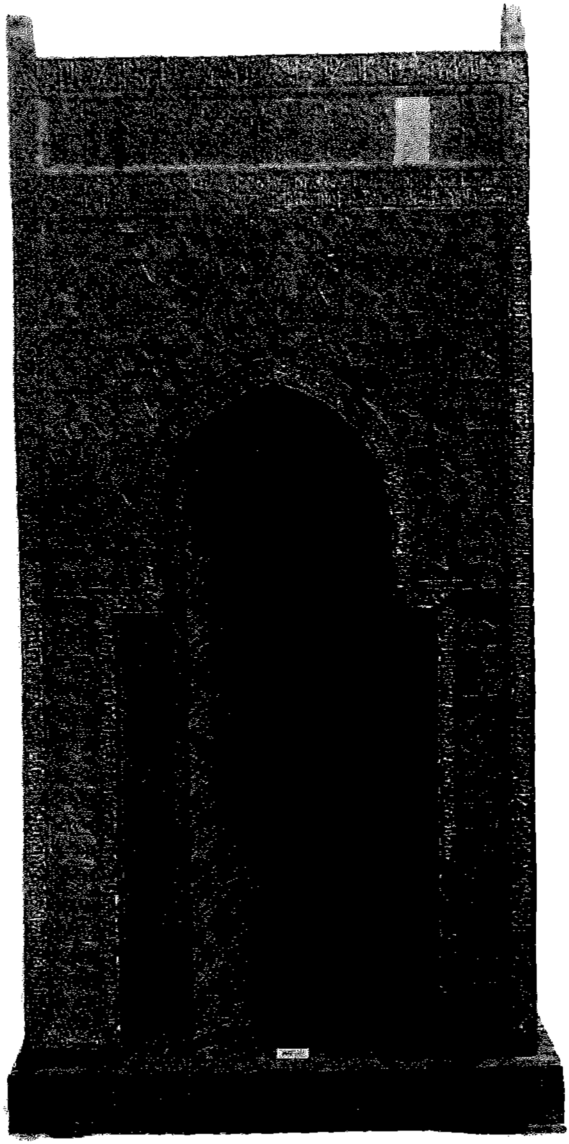
Salle XVII. Fresque.

رسم على جص — فى القاعة ١٧



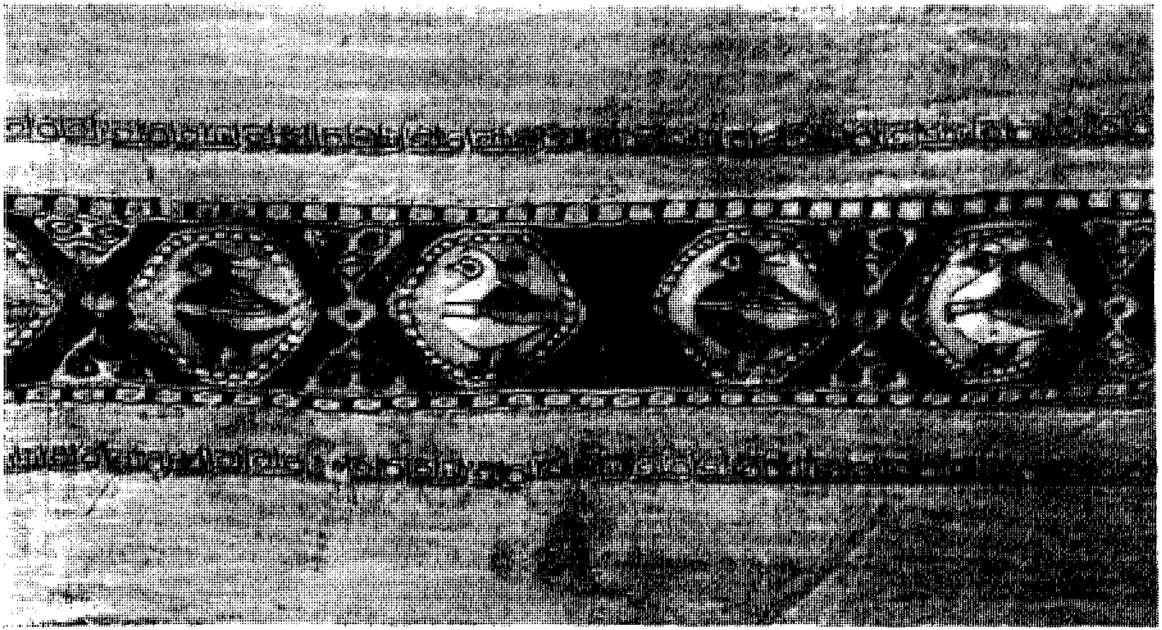
Salle XVII. Plat de faïence.

صحن من الخزف — فى القاعة ١٧



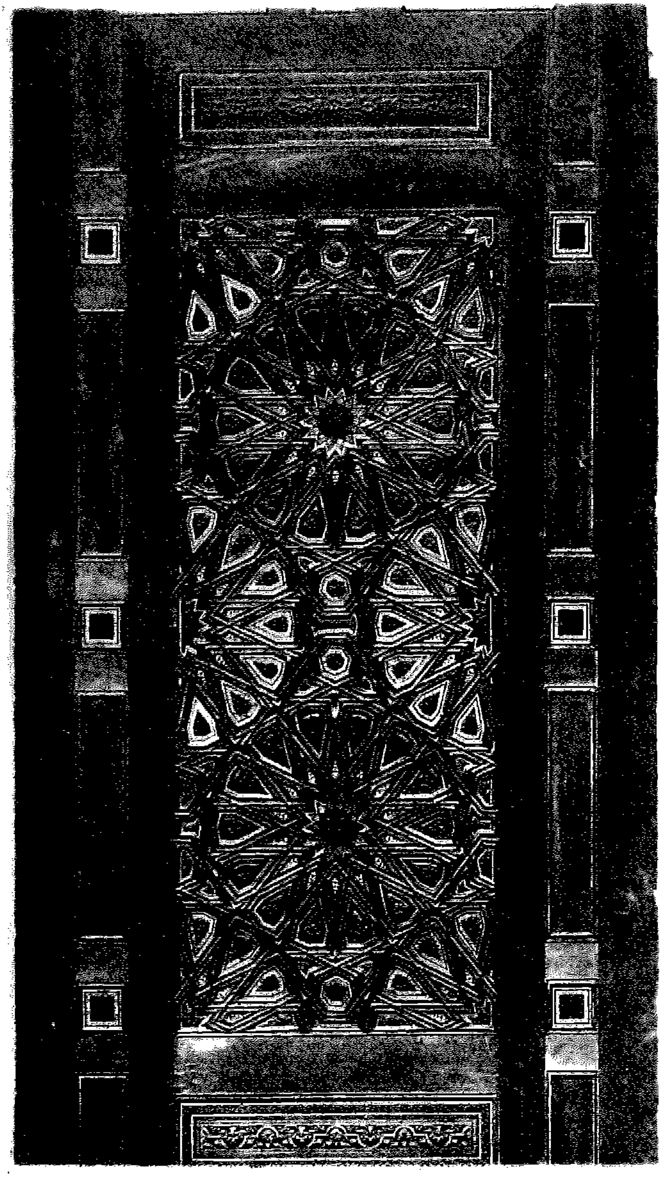
Salle XVII. Mihrab en bois.

محراب من الخشب — فى القاعة ١٧



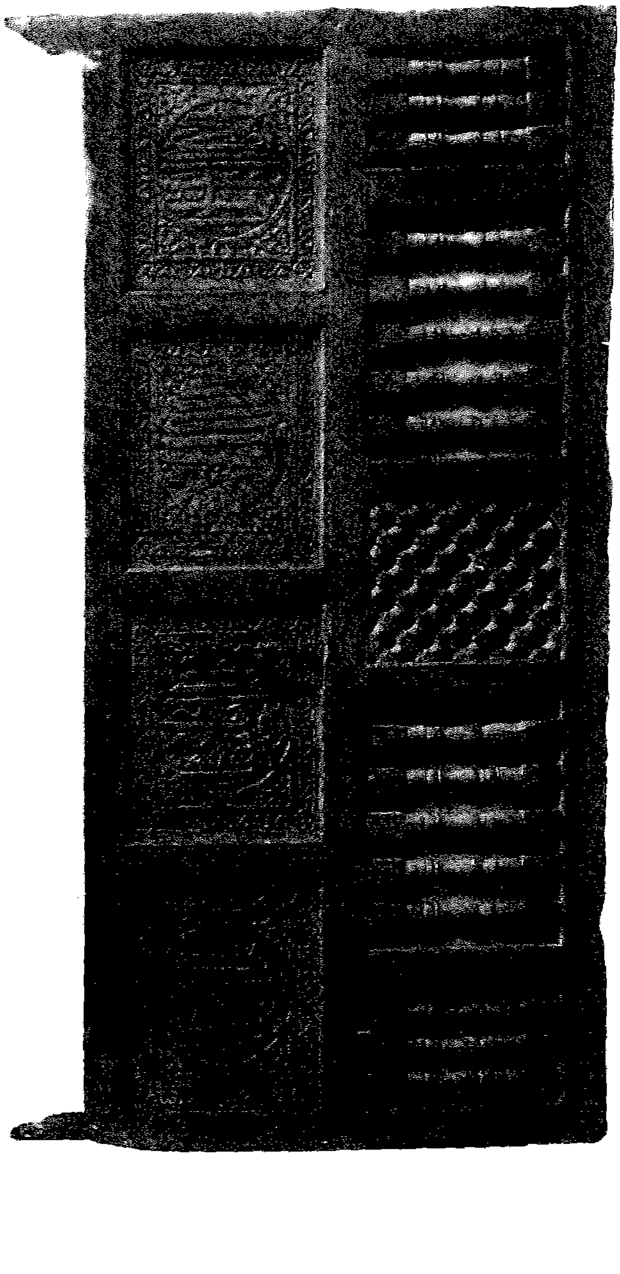
Salle XIX. Tissu de lin.

نسيج من الكتان — فى القاعة ١٩

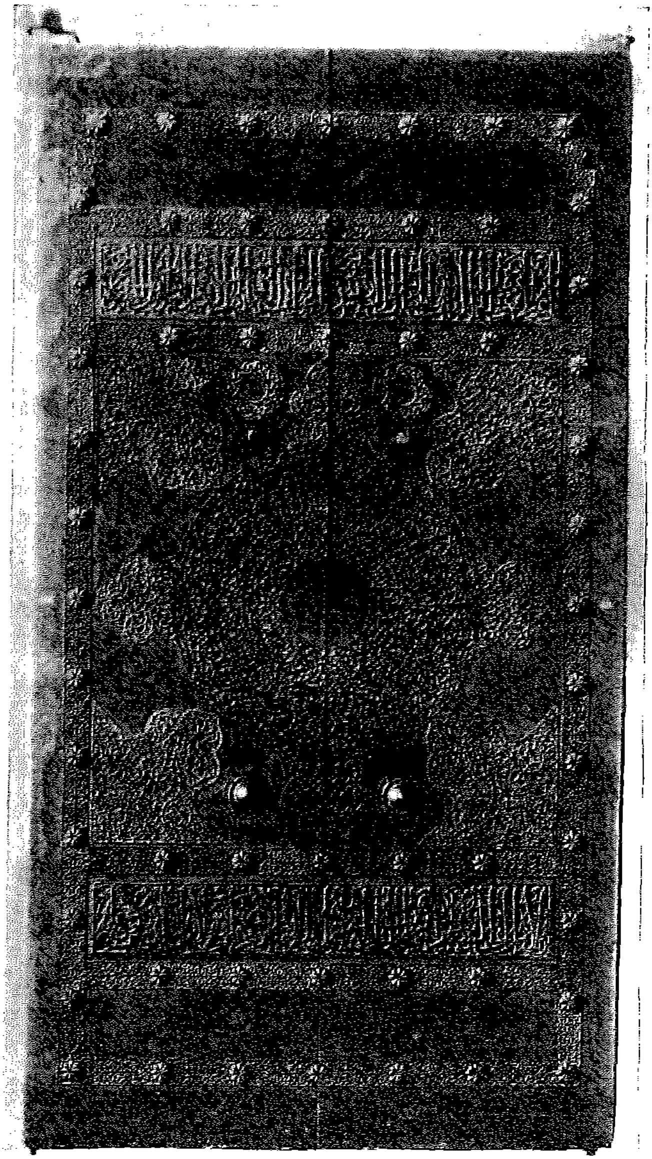


Salle XX. Battant de porte.

مصراع باب — فى القاعة ٢٠

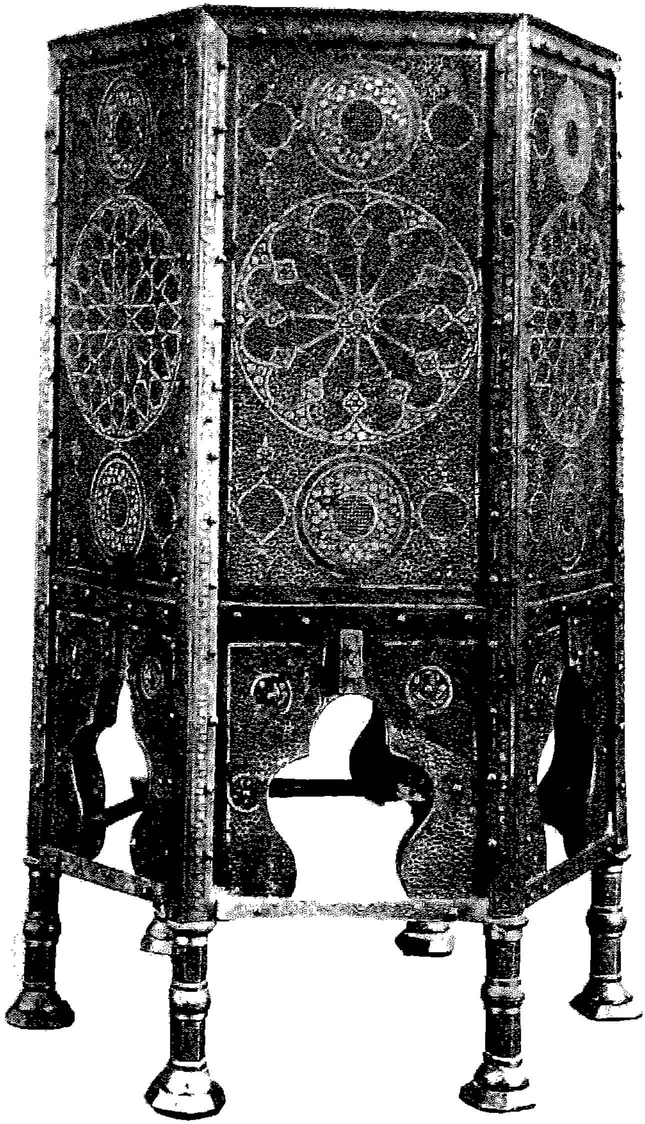


Salle XX. Panneau de bois.
لوح من خشب — ق القاعة ٢٠



Salle XX. Porte en bois et bronze.

باب من الخشب والبرونز — فى القاعة ٢٠



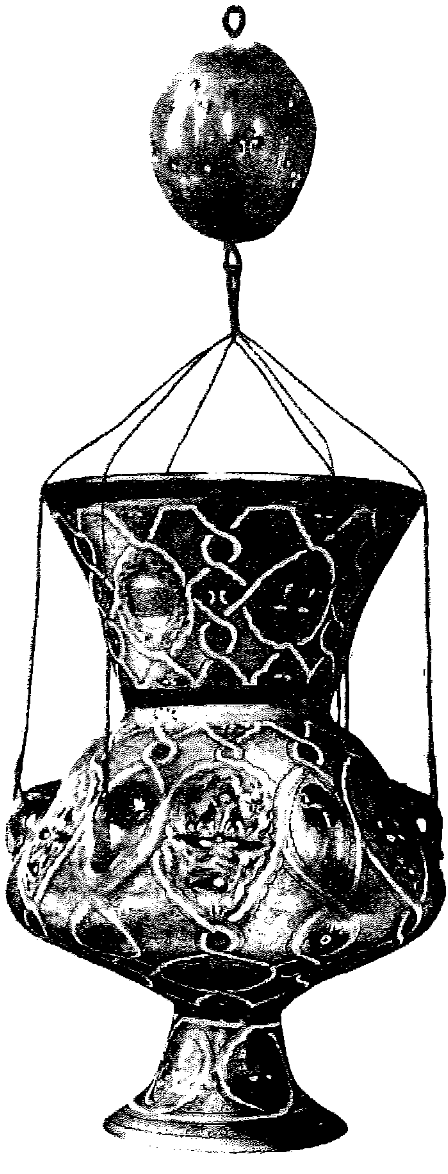
Salle XX. Guéridon en cuivre.

كرسى من النحاس — فى القاعة ٢٠



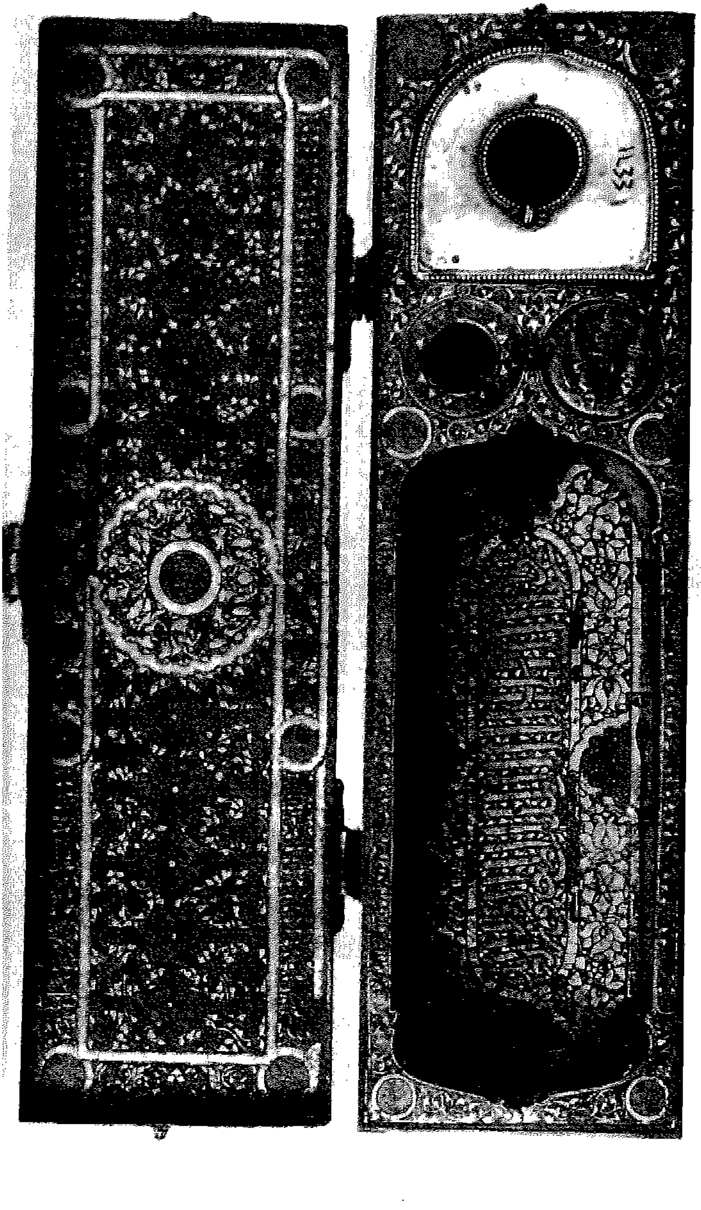
Salle XX. Bouteille en verre.

قنينة من الزجاج — فى القاعة ٢٠



Salle XX. Lampe en verre.

مشكاة من الزجاج — فى القاعة ٢٠



Salle XXI. Écritoire en cuivre.
مقلمة من النحاس — في القاعة ٢١



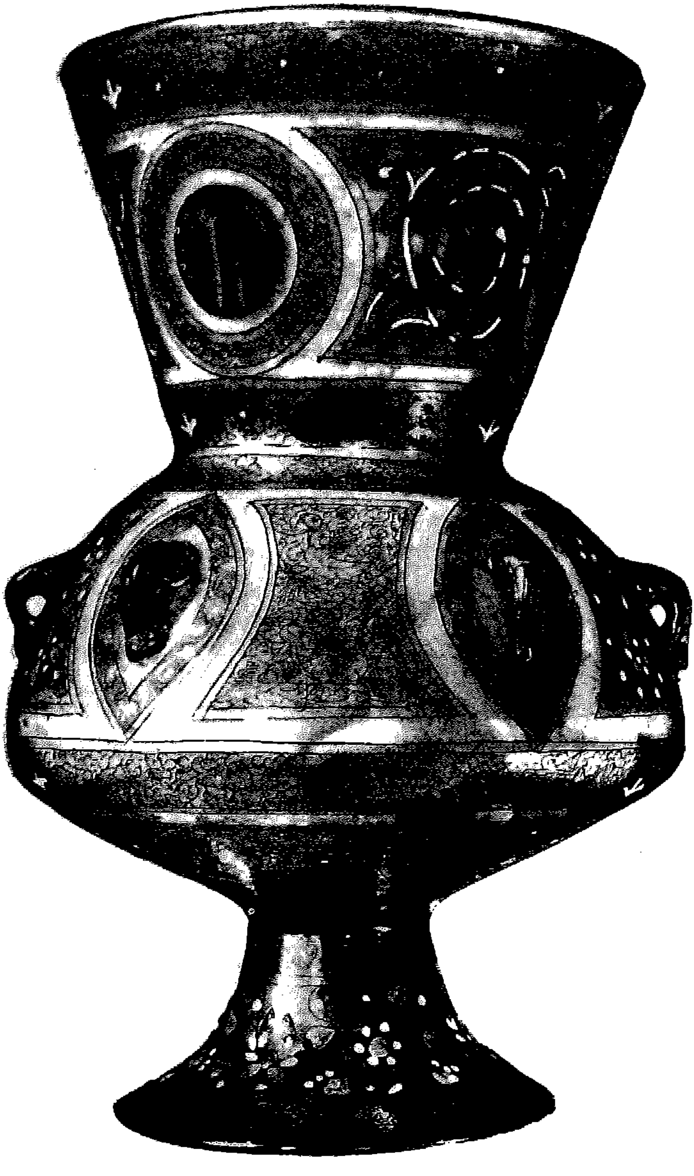
Salle XXI. Bobèche en cuivre.

رقبة شمعدان من النحاس — فى القاعة ٢١



Salle XXI. Chandelier en cuivre.

شمعدان من النحاس — فى القاعة ٢١



Salle XXI. Lampe en verre.

مشكاة من الزجاج — فى القاعة ٢١



Salle XXII. Tissu de soie.

نسيج من الحرير — فى القاعة ٢٢





Salle XXII. Carreaux de céramique.

تربيعتان من القاشانى — فى القاعة ٢٢



Salle XXII. Aiguière en bronze.

إبريق من البرونز — فى القاعة ٢٢



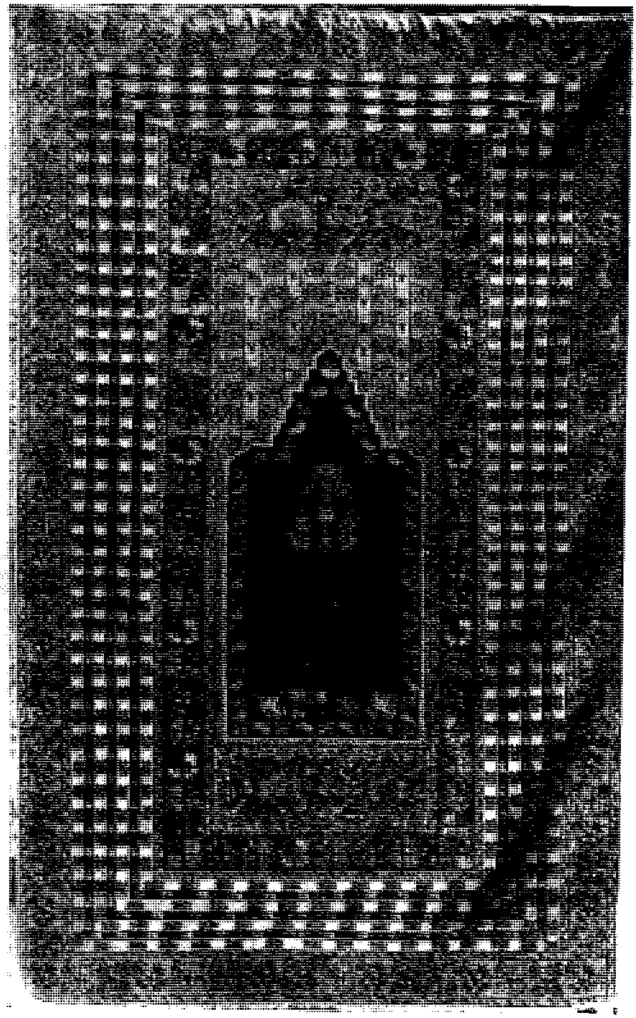
Salle XXII. Oiseau en faïence.

طائر من الخزف — فى القاعة ٢٢



Salle XXII. Tapis iranien.

سجادة إيرانية — فى القاعة ٢٢



Salle XXIII. Tapis turc.

سجادة تركية — فى القاعة ٢٣



Salle XXIII. Vase de faïence.

إناء من الخزف — فى القاعة ٢٣



Salle XXIII. Carreaux de faïence.

تربيعات من القاشانى — فى القاعة ٢٣